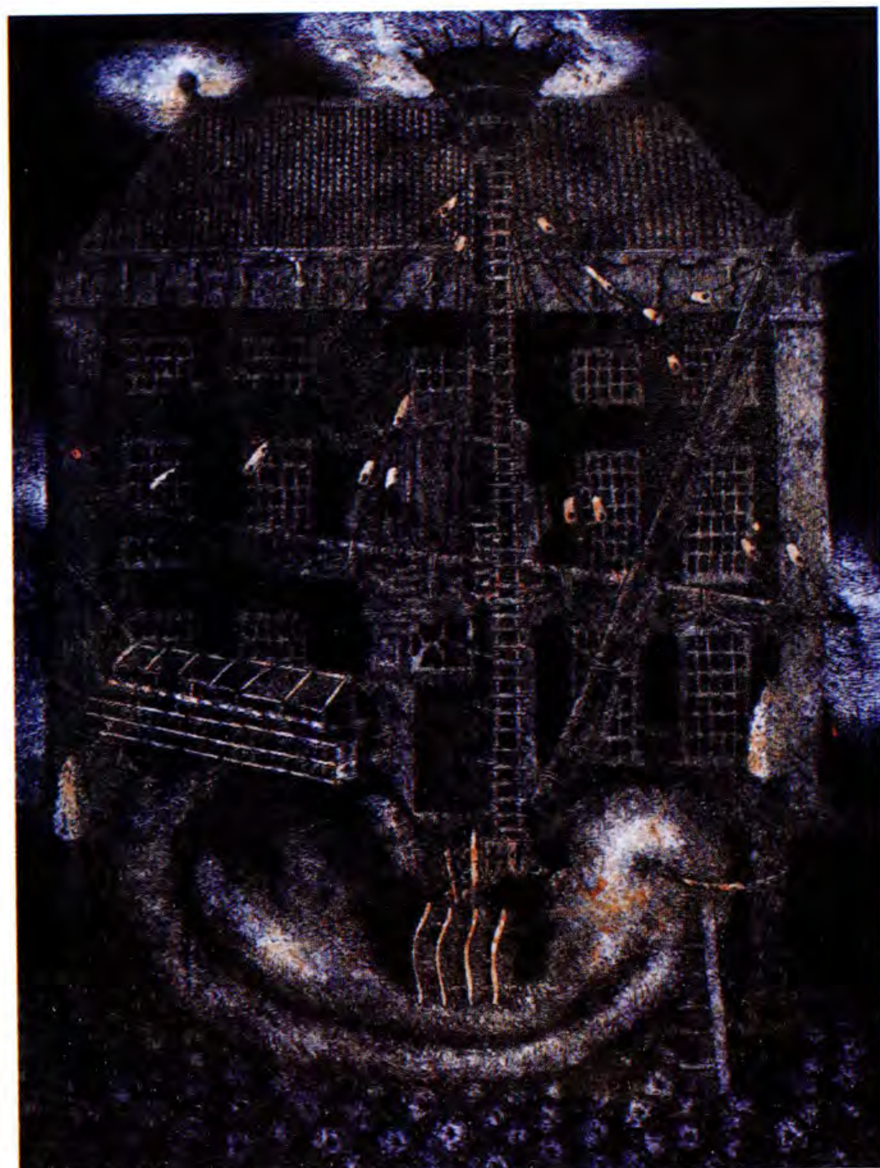
ISSN 0208—2551

9'2000

МАСТАЦТВА



Юрый Якавенка. На прыколе. Афорт, 1999.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 9 (213) верасень 2000

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі
даступно на iba MEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Юрый Якавенка. Гадзіннік. Афорт, 1999.

Мастацкая культура Беларусі эпохі Рэнесансу*

Уладзімір КОНАН

3. Пачатак рэнесансавай культуры: Францыск Скарына

"Напачатку было Слова (...). У ім жыццё было, і жыццё было святлом для людзей. І святло ў цемры свеціць, і цемра не агарнула яго". Пачатак Евангелля паводле апостала Яна. Верагодна, гэтыя ўзнёслыя вершасказы натхнялі юнака Францішка, сына Лукі Скарыны з Полацка, на асветніцкае падзвіжніцтва: у маленстве — на вучобу ў родным месце, пасля — на вандроўкі па навуку ў далёкі Кракаў, яшчэ больш далёкую Падую, іншыя універсітэцкія гарады. Урэшце — на ахвярнае служэнне Слову і народу "паспалітаму простаму".

Пра доктара лекарскіх навук Скарыну можна было б сказаць (з некаторымі папраўкамі) словамі яго ж апалогіі евангеліста Лукі: "... Будучи лекарем телесным доскональным, видяй вси речи телесные, иже суть суетны и минущи, возжеле быть лекарем душ наших, еже на образ и на подобенство превечного Бога сотвореных"[1]. А папраўка датычыць "рэчаў мінушчых" — нашага зямнога, сацыяльнага і духоўнага жыцця. Беларускі асветнік следам і адначасова з іншымі рэнесансавымі гуманістамі хацеў вызваліць свой народ ад "суетнасці", наблізіць яго да Слова — боскай і людской мудрасці.

* * *

Аналіз асноўных вынікаў скарыназнаўства дазваляе зрабіць выснову: пакуль што спадчына асветніка ўпісвалася ў кантэксты гісторыі літаратуры, эстэтычнай і грамадска-філасофскай думкі, кнігазнаўства, кніжнай графікі Беларусі. Менш за ўсё даследчыкі закранулі ўплыў Скарыны на беларускую тэалогію, публіцыстыку і мастацкую культуру ў сэнсе іх пераходу ад сярэдневяковага спірытуалізму да рэнесансавага гуманізму. Між тым ён і тут быў пачынальнікам: можна казаць, прынамсі, пра беларускую багаслоўскую думку і публіцыстыку, што ў XVI–XVII стст. яны развіваліся пад знакам Скарыны. У першым раздзеле гэтага даследавання ("Гістарычны і духоўны партрэт эпохі") мы ўжо вялі гаворку пра рэнесансавы сінтэз багаслоўскага красамоўства, хрысціянскай асветніцкай публіцыстыкі і палемічнай літаратуры, спалучэнне ў іх "зямнога" і "нябеснага" планаў, узаемазбліжэнне рэлігійна-трансцэндэнтных і свецкіх, іманентных ідэалаў і каштоўнасцяў. Тут паспрабуем развіць гэтую тэму на аснове аналізу твораў асветніка і біблеіста.

Пачатак, або зярно, гэтага сінтэзу ёсць у агульнай назве перакладзеных ім кніг: "Бівлия руска выложена доктором Франциском Скориною из славнаго града Полоцька *Богу ко чти и людем посполитым к доброму научению*" (вылучана мною. — **У.К.**). Падкрэсленая частка назвы паўтараецца ў многіх пасляслоўях Скарыны — перакладчыка і выдаўца. Богу для шанавання — гэта нябесны, духоўны, царкоўны план, а "людем посполитым" (простым, грамадскім, свецкім) для навукі — план зямны, сацыяльна-этычны, функцыянальны, у пэўным сэнсе і палітычны. Сярэдневяковыя малітвы, красамоўныя "словы", "прытчы", "жыцці" — гэта погляд у неба, парыў да Бога, нярэдка нават літаратурныя ўцёкі ад "грэшнай" зямлі і ўласнага цела, суцэльная трансцэндэнцыя, калі гаварыць філасофскімі паняццямі. Скарына пачаў новую, свецкую, рэнесансавую тэалогію: не забываўся пра неба, маліто́ўна звяртаўся да Бога ў Тройцы адзінага, але не зганьбаваў зямное, грамадскае быццё, свецкую навуку, культуру, штодзённыя людскія клопаты, урэшце — справы дзяржаўныя, прававыя, адным словам, "паспалітыя" — грамадскія. Як ужо гаварылася, Рэнесанс моцна стаіць на зямлі, але падпірае неба; або, кажучы словамі тагачаснага філосафа Марсіліо Фічына, усё разнастайнае звязвае ў адзінае.

Можна казаць пра паяднанне ўзнёсла-малітоўнага і прагматычнага, багаслоўскага і маральна-выхаваўчага аспектаў, боскай і людской мудрасці ў тлумачальных каментарах Скарыны да Біблії. Даволі часта нябесныя і зямныя планы пастаўлены ў адзін шэраг як аднародныя сутнасці і функцыі. Асабліва ў прадмове да Псалтыра — адной з найбольш функцыянальнай для той пары кнігі. Псалмы, вучыць асветнік, ёсць "сокровище всих драгих скарбов, всякии немощи, духовные и телесныи, уздравляють, душу и смыслы освещають, гнев и ярость усмиряють, мир и покой чинять, смуток и печаль отгоняють, чювствие в молитвах дають, людей в приязнь зводять, ласку и милость укрепляють, бесы изгоняють, ангелы на помощь призывають". З практычнага боку гэты ўзнёслы панегірык успрымаецца як натхнёна-эмацыянальная рэкамендацыі лекара душы і цела чалавечых. Паслухаем далей: "Псалом жесткое сердце мякчить и слезы с него, яко бы со источника, изводить. Псалом есть ангельская песнь, духовный темьян, вкупе тело пением веселить, а душу учить (...). Там ест справедливость. Там ест чистота душевная и телесная. Там ест наука всякой правды. Там мудрость и разум доконалый. Там ест милость и друголюбство без лести и все иншии добрые нравы, яко бы со источника, оттоле походять. Там ест великая тайна о Бозе в Троици едином и о воплощении господа нашего Исуса Христа"[2].*

Рэкамендуючы чытачам кнігу Іова, Скарына таксама па-мастацку вобразна спалучае ў сваёй асобе багаслоўскія і лекарскія функцыі: "В сих книгах открил ест нам Бог великие тайны святым Иовом. Напервей, чего ради Господь Бог на добрых и на праведных допущаеть беды и немощи, а злым и несправедливым даеть щастье и здравие (...). И всякому человеку потребна чести, понеже ест зерцало жития нашего, *лекарство душевное*, потеха всем смутным, наболей тым, они же суть в бедах и немощах положены, надежда истинная востания из мертвых и вечного живота" (вылучана мною. — **У.К.**) (II. 707—708). Прапануючы Кнігу Прытчаў у сваім перакладзе, асветнік таксама ставіць у адзін шэраг нябесныя і зямныя каштоўнасці: "Про то я, Францішак, Скоринин сын с Полоцка, в лекарских науках доктар, разумее сее, иже *без добрых обычаев не ест мощно почстиве жити людем посполите на земли*, казал есми тиснути Притчи или Присловия премудрого Соломона, сына Давыдова, царя Израилева руским языком *наперад ко чти и ко похвале Створителю, Спасителю, Утешителю Богу в Троици единому и пресвятой, преблагославенной, пречистой матери его Марии и все небесным чином, и святым, и святицам божиим; потом людем простым посполитым к пожитку и ко размножению добрых обычаев, абы, научившися мудрости, добре живучи на свете, милостивого Бога хвалили...*" (вылучана мною. — **У.К.**). Тут жа Скарына ўдакладніў: кнігу Прытчаў карысна чытаць людзям усіх станаў і здольнасцяў — разумным і не вельмі разумным, багатым і бедным, маладым і старым, а найбольш тым, хто хацеў бы навучыцца добрым звычаям, пазнаць мудрасць і навуку (III. 294—295). Гэтую ж асветніцкую думку ён развівае ў прадмове да кнігі Ісуса Сірахава, зноў акцэнтуючы ўвагу на адзінстве боскай мудрасці і заслужанага грамадскага жыцця: "Просто ж *и для похвалы Божей и для посполитого доброго, и розмножения мудрости* — умения, опатрености, разуму и науки приложил есм працу выложити книгу сию на руский язык..." (вылучана мною. — **У.К.**) (III. 515).

З гледзішча рэнесансава-гуманістычнага тлумачэння Біблії вельмі цікавае "Сказание доктора Франъциска Скорины с Полоцька в книги Вторарго закону Моісеова". Гэта, па сутнасці, — лаканічны выклад трактата аб прававым грамадстве, дзяржаве і этычных падставаў гэтых сацыяльных арганізацыяў. Маральнай падставай прававой дзяржавы, паводле Скарыны, ёсць евангельскі катэгарычны імператыў: "Вось ўсё, што хочаце, каб вам рабілі людзі, дык тое рабіце і вы ім, бо ў гэтым закон і прарокі" (Мф. 7: 12). Скарынавы каментары да евангельскага катэгарычнага імператыву (такую назву ён атрымаў у этычнай тэорыі Іmануіла Канта) грунтуюцца на адзінстве маралі і права, што было характэрна для сярэдневяковай і рэнесансавай свядомасці: "Тым же обычаем, — гаворыць нам Скарына, — и ныне единый кажный человек, имея розум, познаеть, иже непослушние, убийство, прелюбодеяние, ненависть, татьба, несправедливость, злоимание, неволя, досаждение, гордость, злоречение, нелютость, клеветение, зависть и иная тым подобная злая быти, понеже сам таковых речей от иных не хосцеть терпети. А тако прежде всех законов или прав писаных закон приреженый всем от господа Бога дан ест и весь во едином словем сконьчиваеться: "Возлюбиши ближнего своего, яко сам себе" (Мф. 22: 39) (I. 603).

Погляд Скарыны на евангельскі катэгарычны імператыў як натуральны, "прироженый" закон, які напісаны "в серци кажного человека", адпавядае пантэістычнаму светапогляду рэнесансавых гуманістаў. Для іх свет боскі і зямны не палярныя, яны паяднаны духоўнай субстанцыяй, што зыходзіць ад Бога. Гэтага аднаго закона было б дастаткова для гарманічнага сужыцця добрых людзей — хрысціян. Але рэальнае грамадства недасканалае, у ім шмат людзей злых, яны страцілі закладзены ў людскія сэрцы маральны закон. Таму ўзнікла неабходнасць існавання дзяржавы і пісанага права: "И вчинены суть права, или закон для людей злых, абы, боячися казни, усмирили смелость свою и моци не имели иным ушкодити, и абы добрыи межи злыми в покои жити могли..." (I. 604).

Тут жа Скарына прапанаваў кароткі план сістэмы заканадаўства, які ўлучаў права "паспалітае" (грамадзянскае), "язычаскае" (міжнароднае), "царское" (дзяржаўнае), "рыцарскае, або ваеннае", "месцкае" (гарадское), марское, купецкае (гандлёвае). Усе гэтыя правы і законы грунтуюцца як на "удненні" (аснове) — на біблейскім законе і Хрыстовай "багадаці". Паводле меркавання даследчыкаў гісторыі права (Язэп Юхо і інш.), прававая канцэпцыя Скарыны паўплывала на Статут Вялікага Княства Літоўскага 1529 года і наступныя яго рэдакцыі — 1566 і 1588 гадоў.

У заключэнне паспрабуем адказаць на асноўнае пытанне гэтага раздзела даследавання: у якой меры творчасць і кніжна-асветніцкая дзейнасць Скарыны ўздзейнічалі на беларускую мастацкую культуру эпохі Рэнесансу — эстэтыку, паэтыку, красамоўства, выяўленчае мастацтва ды іншыя яе кампаненты? Трэба пагадзіцца, што ўжо самі першадрукарскія ілюстраваныя кніжкі Святога Пісання, апублікаваныя масавым для таго часу тыражом, не маглі не зрабіць глыбокага ўражання на грамадскую свядомасць; і ўспрымаліся яны, верагодна, не толькі як пераварот у галіне асветніцтва, але і як з'ява эстэтычная, мастацкая.

У традыцыі хрысціянскай эстэтыкі было адносіць катэгорыі прыгожага і ўзнёслага да адных з атрыбутаў Бога-Творцы і ягонага Тварэння. Рэнесансавыя гуманісты выкарысталі гэты аргумент для апраўдання эстэтычнай каштоўнасці прыроды і мастацтва. Характэрны для іх эпохі эстэтызм, погляд на Сусвет як прыгожы

Працяг. Пачатак у №№ 7—8.

* Далей спасылкі даюцца па кн.: Біблія: Факсімільнае ўзнаўленне Біблії, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517—1519 гг.: У 3 т. Мн., 1990—1991. Рымскія лічбы абазначаюць том выдання, арабскія — старонку кнігі.

твор дасканалага Майстра, верагодна, паўплываў на Скарынаў пераклад Біблii. Такі "эстэтычны ўхіл" можна знайсці, бадай што, у кожнай перакладзенай ім кнізе. Вось славуты першы радок Біблii ў Скарынавай рэдакцыі: "В начале сотвори Бог и небо и землю, земля же бе *неплодна и не украшенна* (вылучана мною. — **У.К.**). У царкоўна-славянскай рэдакцыі першастворaная зямля ацэньваецца як "невидима и пуста"; у сучасным рускім перакладзе — "безвидна и пуста". Дарэчы, славутая Астрожская Біблія Івана Фёдарава (1581—1582) амаль цалкам паўтарае Скарынаў пераклад з той жа эстэтычнай акцэнтацыяй: "Искони сотворил Бог небо и землю, земля же бе неплодна и не украшена". Фрагментарны аналіз кананічных тэкстаў царкоўна-славянскай, сучаснай рускай і Скарынавай Біблій сведчыць пра ўплыў пантэістычнага светапогляду рэнесансавай эпохі на літаратурны, у пэўных рамках вольны пераклад беларускага асветніка. Эстэтычныя паняцці і ацэнкі, якіх няма ў царкоўных перакладах, ёсць у Скарыны. Для зручнасці вылучым іх курсівам:

"Аз же видех безумных и укоренящихся, но абие поядено бысть их жалище. — Видел я, как глупец укореняется, и тотчас проклял дом его. *— Аз видел безумного и ускоренепаго и злоречих красоте его*" (Іоў 5:3). "Прими же высоту и силу, в славу же и в честь облецыйся. — Укрась же себя величием и славою, облекись в блеск и веліколепие. — *Облеци на ся красу и на вышиню воздвигнися; и буди славный и в красные облецися ризы*" (Іоў 40: 5). "Се еси добра, искренняя моя, се еси добра; очи твои голубиные. Се еси добр, брат мой, и еще красен. — О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные. О, ты прекрасен, возлюбленный мой, и любезен! — *Се ты красна есь, приятелко моя, се ты красна есь: очи твои голубичии. Се ты красен есь, любый мой, и лепый*" (Песня песняў 1:14—15). "Мерзость же грешнику богочестие. — Грешнику же страх Господен ненавистен. — *Грешнику же мерзка есть мудрость*". (Ісус Сірахаў 1:25). "Не возбрани словесе во время спасения. — Не удерживай слова, когда оно может помочь. — *Не сокрий мудрости в лепоте ея...*" (там сама 4:27). "Буй неблигодарно поносит. — Глупый немилосердно укоряет — *Безумный прикро отмолвит*" (там сама 18:18). "Мнози подоша злата ради, и бысть погуба прямо лицу их. — Многие ради золота подверглись падению, и погибель их была пред лицом их. — *Мнози впали суть в грех для набытия злата: и учинена есть в красе его погыбель их*" (там сама 31:6). "Слава высоты, твердь чистоты, зрак неба в видении славы. — Величие высоты, твердь чистоты, вид неба в славном явлении! — *Высокость тверди есть красота Божия, и лепота небесная сеть видение славы*" (там сама 43:1). Како потемне злато, изменися сребро доброе! — Как потускнело золото, изменилось золото наилучшее! — *Яко затемнело злато, и променися краска наилепшая!*" (Плач Ірэміі 4:1). "Лучше безучадство с добродетелию, бессмертие бо есть в память ея". — "Лучше бездетность с добродетелью, ибо память о ней бессмертна". — "О, *яко велми прекрасный есть народ из ясностью, несмертельна убо есть память его*" (Прамудрасць 4:1).

Такім чынам, у фрагментах з кнігі Іова стараславянскаму *жилищу* і рускаму *дому* ў Скарынавым перакладзе адпавядае *красота*, а *силе* і *славе* — сучасная беларуская *краса*; словазлучэннем "*в славу и честь облецыйся*" і "*облекись в блеск и великолепие*" адпавядае "в *красные облецися ризы*". У пастаральным звароце пастушкі да пастыра вызначэнне "*се ты добр*" перакладзена "*се ты красен*". У фрагментах з кнігі Ісуса Сірахава словам *богочестие* (стараславянскі варыянт) і *страх Господен* у Скарыны адпавядае *мудрость*; гэтак жа цэлым словазлучэнням, якія абазначаюць магчымасць выратавання і дапамогі праз слова, адпавядае Скарынава "не сокрий мудрости в лепоте ее" (стараславянскае "лепота" азначае найперш "прыгажосць" і "дабро"); вызначэнням кананічных тэкстаў Біблii *неблагодарно* і *немилосердно* адпавядае Скарынава *прикро* (сучаснае беларускае "прыкры", сінонім "брыдкі"). У разуменні Скарыны людзі спакушаюцца не толькі золатам, але і яго *красой*. Велічанне неба ў той жа кнізе Сірахава перадаецца эстэтычнымі ацэнкамі: "высокость тверда есть *красота Божия* и *лепота небесная*". Такіх эстэтычных эквівалентаў для духоўных і зямных каштоўнасцяў у Скарынавай рэдакцыі Біблii знойдзецца вельмі шмат.

Ёсць падставы думаць, што рэнесансавы эстэтычны сінтэз улучаў у сістэму сваіх каштоўнасцяў не толькі антычную класіку і хрысціянскую духоўнасць, але і традыцыі народнай культуры. Гуманіст Скарына не быў прыхільнікам тых крайніх плыняў сярэдневяковага рыгарызму, якія адмаўлялі эстэтычную каштоўнасць прыроды і свецкага мастацтва. Ніколі не праклінаў тых, хто, паводле яго прадмовы да Кнігі Эклезіяста, бачыць сваё шчасце ў "красе і моцы цялеснай". Праўда, гэтую красу ён уяўляў не натуралістычна, яна мела таксама сімвалічны сэнс. Гімнам людской красе гучыць заключны радок яго анатацыі да апошняга раздзела Кнігі Іова: "И о славе Иове, и о сынех и дщерах его, яко красны беша.." (II. 803). Наогул жа, паводле словаў Скарыны: "Гасподь Бог все учинил красно в час свой". Але краса ўсіх рэчаў пад Сонцам мае свой пачатак, час квітнення і час паміраиня. Гэтым элегічным настроем прасякнута любая Скарыне Кніга Эклезіяста. Чалавека ратуе толькі яго далучанасць да вечных праўды, красы і справядлівасці, абвешчаных праз Святое Пісанне. Не адмаўляў асветнік сярэдневяковай трактоўкі красы ў яе дэкаратыўна-прыкладным значэнні: паэзія і музыка псалмоў упрыгожваюць святыя дні і цэрквы, а ў штодзённым жыцці яны "женам набожным малитвы и покраса". Сінонімы паняцця красы ў ягоных тэкстах — *прыгожае*, *чуднае* ("чудное к римляном послание" апостала Паўла), *нарядное* (евангеліст Лука "писал ест о Слове Божием навышшей, наистей и нарядней, нежели иные"). Паняцце агіднага найчасцей пазначана тэрмінамі *прыкры* і *неуставічны*. Яны не маюць у творчасці Скарыны самастойнага сэнсу, служаць па кантрасту для апалогіі праўды, дабра і красы.

Катэгорыі *ўзнёслага* ў хрысціянскай эстэтыцы звычайна ёсць атрыбут нябеснай, боскай вышыні і яе зямных сімвалаў — царквы, малітвы, боскіх праведнікаў. Скарына шчодра карыстаўся рознымі варыянтамі гэтага паняцця: *высокость, превышный, великоможность, великая высокость, велеможность*. Кніга Іова раскрывае дыялектыку ўзаемапераходу малога і вялікага, нізкага і высокага. Той, хто непрыкметны і сціплы ў грэшным свеце, паднімаецца на вышыню духоўнымі подзвігамі. Так, боская моц "возводить смиреныя на высокость, и немощные приводить къ полному здравию" (II. 722). Таксама боская мудрасць "узносіць паніжанага", сказана ў анатацыі да аднаго з раздзелаў Кнігі Ісуса Сірахава. Ёсць таксама патрыятычны, нацыянальна-адраджэнскі сэнс катэгорыі ўзнёслага ў Скарынавых творах. Маюцца на ўвазе велічальныя тытулы, якімі надзяляюцца родныя гарады Полацк, Вільня і гасцінная Прага: яны ўсюды ў яго *велікія, слаўныя, велікаслаўныя*. Урэшце сустракаюцца ў яго агідныя або камічныя аспекты псеўдавысокага, асабліва тады, калі гутарка ідзе "о повышении безумного и раба", недалёкага чалавека, нявольніка сваёй або чужой непрасветленай волі. Не абмінуў наш асветнік цэнтральнай катэгорыі антычнай эстэтыкі — *меру*. У апалогіі Кнігі Ісуса Сірахава ён закранае паняцце *мернасці*, надаючы яму не толькі маральна-эстэтычны, але і сацыяльна-эканамічны, нават касмічны сэнс. Скарына, як большасць рэнесансавых творцаў, бачыў у гэтым паняцці аснову універсальнай гармоніі грамадскага жыцця, навукова-асветнай і творча-мастацкай дзейнасці. Але для хрысціянскага ідэалу гэтай меры, або, паводле Арыстоцеля, *залатой сярэдзіны*, недастаткова. Для высокага і гераічнага характэрна бязмернасць з дадатным знакам. Беларускі гуманіст не быў лібералам-пазітывістам, ён схіляўся хутчэй да ўзнёслага гераізму, чым да гарманічнага самаспакою.

Катэгорыя трагічнага прысутнічае ў спадчыне Скарыны не ў форме катэгорыі, а сюжэтна, у якасці канкрэтнай жыццёвай і мастацкай сітуацыі, апісваецца словамі "беды и немощи", "короткость и беды живота человеческаго". Паводле хрысціянскага і папярэдняга стаічнага ідэалу, разуменне непазбежнасці пакуты і прымірэнне з трагедыяй быцця — прыкмета мудрасці. Скарына прымаў гэты ідэал. Асноўным матывам выдання Кнігі Іова на роднай мове ён называе ўсведамленне найвышэйшай мудрасці ў роздуме пра смерць, прыманне наканаваных пакутаў як шляху духоўнага самаўдасканалення. Супрацьлеглая трагічнаму катэгорыя камічнага самастойна не выявілася ў творчасці беларускага асветніка, што адпавядала не толькі хрысціянскаму ўзнёсламу рыгарызму, але і рэнесансаваму эстэтызму. Багатая сфера камічнага тады развівалася пераважна ў традыцыйнай народнай творчасці. Толькі пазней (канец XVI—XVII ст.) народная смехавая культура з яе карнавальна-гратэскавымі сюжэтамі і вобразамі паступова пранікала ў напаўафіцыйную і элітарную культуру.

Тым звяном, якое злучае красу, ісціну, дабро і справядлівасць, адным словам, яднае эстэтыку і этыку, для рэнесансавых гуманістаў быў ідэал дасканалага чалавека і грамадства. І не толькі для іх, бо кожная эпоха стварае ідэал *героя свайго часу*. Гэта і ёсць тое, што ў антычнай эстэтыцы адпавядала паняццю *калакагатыя* (ад старагрэчаскіх *calos* — прыгожы + *agathos* — добры). Рэнесансавая культура стварала вобраз усебакова здольнага чалавека, майстра сваёй справы, грамадскага дзеяча. Для Скарыны такім быў "мілоснік навукі і мудрасці", адукаваны і мудры дзяржаўны дзеяч. Вось тут у ідэале краса яднаецца з дабром. Ключавым паняццем Скарынавай сацыяльнай этыкі была *згода*, гармонія паміж людзьмі, народамі, дзяржавамі. Ад згоды "все доброе всякому граду и всякому собранию приходить, незгода бо и наибольшие царства разрушать": гэта адна з ключавых ідэяў прадмовы да кнігі "Другі закон". Але, падкрэсліваецца, не ўсялякая, а толькі заснаваная на добрай волі згода адпавядае імператывам маралі і права. Згода несумленных людзей толькі павялічвае зло ў людской супольнасці. Для розных адценняў згоды Скарына карыстаецца сінонімамі і блізказначнымі паняццямі: *міласць, ласка, мір, спакой, добры умысел, справядлівасць, цнота, чуйнасць, парадпасць*.

У заключэнне гэтага раздзела даследавання падсумуем літаратурную творчасць Францыска Скарыны.

Апублікаваныя Скарынаю пяцьдзесят прадмоваў да біблейскіх кнігаў складаюць аснову яго арыгінальнай літаратурна-публіцыстычнай спадчыны. Уведзеныя ім варыянты назваў уступных тэкстаў адлюстроўваюць асаблівасць іх зместу, структуры і стылістыкі. Ягоныя *предъсловия* звычайна канцэптуальныя, большыя памерам, як правіла, складаюцца з некалькіх сэнсавых частак: абагульненай філасофскай, маральна-дыдактычнай ці тэалагічнай сентэнцыі ("Всяко писание Богом водъхненое полезно ест ко учению и ко обличению, исправлению и ко наказанию правды"), агульнай характарыстыкі зместу і структуры кнігі, яе аўтара і яе герояў ("Кнігу сию, рекомую Премудрость, написал ест Филон философ греческим языком, яко о том кажеть святый Герасим в предмолве своей, еже пишеть в сию книгу"), гістарычных, філалагічных, юрыдычных і тэалагічных каментараў да адпаведнай кнігі, тлумачэння этымалогіі яе назвы ("Исус Сирахов, он же написал ест книгу сию еврейским языком, и потом из еврейскаго языка преложил ест на греческий язык на прозбу Птоломея Евергета, царя египетского..."), падрабязнай анатацыі, асабліва да кнігаў апавядальна-гістарычнага або сюжэтна-фабульнага зместу ("Книги первые Моисеевы суть Бытья. В них же пишеть о сотворении света, о зачале людского поколения, о разделении языков и земли, и о роде еврейском и внитии их даже до Египту"), тлумачэнняў наконт прынцыпаў перакладу і характару выдання ("Так же положил есми на боцех (палях тэксту. — **У.К.**) некоторыи слова для людей простых, не рушаючы самое Псалътыри

ни в чем же, яко суть онагри и чередеево жилище, и хлябие и иные слова, которыи суть в Псалтыри неразумныи простым людем, найдуть е на боцех руским языком, что которое слово знаменуеть").

У некаторых прадмовах Скарына вызначае яшчэ кола чытачоў, якім прапануецца кніга ("И всякому человеку потребна чести, понеже ест зерцало жития нашего, лекарство душевное, потеха всем смутным, наболей тым, они же суть в бедах и немощах положены..."), яе выхаваўча-эстэтычныя функцыі ("Псалом жестокое сердце мякчить и слезы с него, яко бы со источника, изводить. Псалом ест ангельская песнь, духовный темьян, вкупе пением тело веселить, а душу учить"). Выдавец и перакладчык звычайна яшчэ абвяшчае ў прадмове сваё аўтарства, сваю кампетэнцыю и мэту ("Прото ж я, Франциშек, Скоринин сын с Полоцка, в лекарских науках доктор, знаючи сее, иже ест наивышшая мудрость розмышление смерти и познание самого себе, и въсноминание на приидущие речи, казал есми тиснути книгу святого Иова руским языком Богу ко чти и людем посполитым к научению"). Скарынаўскія "сказанні", напісаныя да кніг "Апостал", 1-ай і 2-ой Кнігаў Царстваў і да Кнігі Быцця, як правіла, — кароткія анатацыі з лаканічнымі тлумачэннямі інфармацыйнага характару, нярэдка з ацэнкаю значэння кнігі ("В сей малой книзе, рекомой Руф, о великой речи пишеть, то ест о початку родов царских; с них же потом изволил ест господь Исус Христос нашего ради спасения народитися...").

Дзве "прадмовы" (варыянт — "предъмолъва") да Кнігі Ісуса Сірахава і Дзеяў святых апосталаў вылучаюцца сярод звычайных "предъсловий" канцэптуальнасцю, шырынёй светапогляду, у пэўных межах вольным філасофстваваннем. У першай ёсць узнёслыя словы пра навуку і мудрасць, выказаныя з нагоды найбольш філасофскай, напаўэліністычнай паводле зместу кнігі Ісуса Сірахава, унука аднаго са славутых сямідзесяці двух перакладчыкаў Біблії з яўрэйскай і арамейскай моваў на грэчаскую мову (Септуагінта — грэчаская першакрыніца старазапаветных кнігаў Біблії), дзе, на думку асветніка, ёсць не толькі боская (Саламонава), але і свецкая (Арыстоцелева) мудрасць. Там жа — апалогія мудрага Пталамея III Евергета (Дабрадзея), паводле словаў Скарыны, другога цара Егіпта пасля Аляксандра Македонскага, таго Пталамея, "милосника науки и мудрости", з ініцыятывы якога ствараўся першы звод Біблії на міжнародный тады старагрэчаскай мове (III. 509—511). А ў прадмове да Дзеяў апостальскіх наш першы свецкі бібліест, здаецца, справядліва згледзеў у евангелісце Луку свайго нябеснага патрона і калегу па прафесіі, які (пра гэта ўжо мы казалі на пачатку раздзела), дасканалы доктар, захацеў быць лекарам нашых душаў, створаных па вобразу і падабенству спрадвечнага Бога. Тут жа Скарына дазволіў сабе нават навуковую і эстэтычную ацэнку новазапаветных кніг: "... святый Лука писал ест о слове Божием навышшей, наистей и нарядней, нежели иные"[3].

У жанры пасляслоўя Скарына таксама апіраўся на традыцыі славянскай рукапіснай кнігі і еўрапейскага кнігадрукавання. Яны лаканічныя, без назвы, але інфармацыйныя, да таго ж выконваюць пэўныя ідэалагічныя функцыі, дэманструюць хрысціянскі светапогляд перакладчыка і выдаўца. Напісаныя ім шэсцьдзесят два пасляслоўі падзяляюцца на поўныя, скарочаныя і кароткія. Ва ўсіх ёсць паведамленне аб заканчэнні кнігі ("Скончалася книга сия святого Иова с помощью Бога въ Троици единаго...", "Доконано ест ко Титу послание святого славного учителя, апостола Христова Павла"). Кароткія пасляслоўі (толькі да паасобных пасланняў апостала Паўла) гэтым і абмяжоўваюцца. Але і тут — не толькі выдавецкая інфармацыя. Пануюць законченасці (прынцып *finito*) было важным прынцыпам эстэтыкі і паэтыкі рэнесансавай мастацкай культуры, бо яна арыентавалася на класічную цэласнасць твора.

Тып скарочаных пасляслоўяў мае некалькі варыянтаў. Адны з іх улучаюць, апрача інфармацыі пра заканчэнне кнігі, звесткі пра выдаўца, перакладчыка і рэдактара, пра яго родны горад ("...Выложено и вытеснено з великою пилностью Франциском Скориною из славнаго града Полоцька"). Спасылкі на вучоную ступень вар'іруюцца: "доктор", "у лекарских науках доктор", "в лекарстве и в науках доктор", "в лечебных науках доктор", "в науках вызволеных и в лекарстве доктор" (I. 827), пасляслоўі яшчэ маюць сімвал веры пісьменніка, часта са спасылкамі на хрысціянскі дагмат Тройцы і на культ "пречистое матери Марии"; пазначаюць месца выдання ("у старом месце Празском"; "у великом месте Празском"; "во славном месте Виленском"), дакладную дату выдання ("... лета по Божием нарожению тысящного пятьсотого и семогонадесять, месеца августа, дъня шестага", гэта значыць 6 жніўня 1517 года). Ёсць пасляслоўі, якія завяршаюцца кароткай малітвай Хрысту і святой Тройцы, каментарамі гістарычнага, семантычнага або іншага зместу.

Урэшце найбольш поўнае пасляслоўе да віленскага выдання "Апостала" змяшчае інфармацыю пра мэту выдання, пра караля і вялікага князя, структуру кнігі, нататкі на палях з тлумачэннем старaславянскіх слоў, пра фундатара выдання. Вось фрагмент пасляслоўя: "Доконана ест сия книга, зовемая Апостол, еже замыкает в собе наипервей Деания апостольская, потом посланиеей светых апостол соборных седм, таж епистол светого Павла 14, лета по народжении нашего Спасителя Ісуса Христа, Сына Божия, тысещнаго пятьсотаго и двадесеть пятого, месяца марта, при держании наласкавшего господаря Жикгымонта Казімировича, короля полского и великого князя Литовъскаго, и рускаго, и жомойтскаго и иных, во славном месте Виленском (...). Совершися в дому почтивого мужа Якуба Бабича, наистаршего бурмистра славнаго в великаго места Виленскаго"[4].

Выдадзеная Скарынаю ілюстраваная Біблія на роднай мове беларусаў — бясспрэчная з'ява рэнесансавай культуры. Гэта было выданне прыватнае, непадцэнзурнае, незалежнае ад царкоўнай і свецкай улады, багата ілюстраванае і ўпрыгожанае каляровымі шрыфтамі, з навукова-папулярнымі каментарамі, хутчэй свецкімі, чым царкоўнымі. Напісаныя ім прадмовы і пасляслоўі адлюстравалі яго філасофскія, эстэтычныя, прававыя, рэлігійныя, педагагічна-асветніцкія погляды, высокі ўзровень нацыянальнай, дзяржаўна-прававой і асабістай самасвядомасці. У якасці крыніцаў для перакладу Біблії ён выкарыстаў Септуагінту (старагрэчаскі пераклад Біблії ў II ст. да н. э.), Вульгату (лацінскі пераклад Біблії Еранiма Блажэннага, каля 405 г.), Чэшскую Біблію 1506 года і, безумоўна, мясцовыя старабеларускія сярэдневяковыя крыніцы.

Гуманістычнае Адраджэнне (Рэнесанс), як ужо адзначалася, рэабілітавала нацыянальныя мовы еўрапейскіх народаў, пераадолела манаполію лацінскай мовы, раней адзінай мовы навукі, асветы, высокіх жанраў мастацкай літаратуры. У Беларусі гэтую місію выканаў Скарына. Яшчэ сёння лінгвісты спрачаюцца пра мову асветніка: большасць лічаць яе старабеларускай літаратурнай мовай, іншыя ж згледзелі ў ёй беларускую рэдакцыю старaславянскай мовы. На мой погляд, апошнія не ўлічваюць варыянтнасць і шматстылёвасць старадаўняй беларушчыны, іншых сярэдневяковых і пазнейшых нацыянальных моваў на стадыі іх станаўлення. Відавочна, Скарына стварыў біблейскі, набліжаны да моўнай гутаркі, аднак усё ж урачысты стыль свае роднае мовы. Пазней, у XVII—XVIII стст., ён вар'іраваўся, аднак у сваёй аснове заставаўся такім жа адносна блізкім да старaславянскай мовы царкоўна-праведніцкім стылем.

Урэшце Скарына стварыў узоры паважлівага, узнёслага, амаль малітоўнага хвалення Бацькаўшчыны і роднай мовы. У прадмове да першай друкаванай кнігі "Псалтыр" урачыста абвясціў гістарычнае права быцця свае мовы, аргументуючы тым, што яго "милостивый Бог с того языка на свет пустил". А ў прадмове да Кнігі Юдзіф тлумачыў патрыятычны подзвіг гераіні як узор-архетып для добрых грамадзян, што не шкадуюць сваіх скарбаў, працы і нават жыцця для айчыны і народа, дадаўшы да гэтай думкі ўзнёсла-паэтычную прытчу: "Понеже от прирожения звери, ходящие въ пустыни, знають ямы своя; птици, летающие по воздуху, ведають гнёзда своя; рыбы, плавающие по морю и в реках, чують виры своя; пчелы и тым подобная боронять ульев своих, — тако ж и люди, игде зродилися и ускормлены суть по Бозе, к том месту великую ласку имають"[5].

Скарына не адмаўляў сакральнага сэнсу царкоўнаславянскай мовы, традыцыйнай для праваслаўнай літургіі, яе інтэграцыйнай функцыі ў рэлігійным жыцці ўсходнеславянскіх народаў. Пра гэта сведчаць царкоўнаславянскія тэксты выдадзенай ім кнігі "Апостал", акафістаў і канонаў у "Малой падарожнай кніжцы". Дарэчы, у пасляслоўі да "Апостала" ёсць заўвага выдаўца, з якой, мабыць, вынікае, што беларускі асветнік пераклаў на беларускую мову ("русъки язык") усе кнігі Біблії, паводле тагачаснай тэрміналогіі) усе кнігі Біблії. Вось гэты фрагмент: "Главы же, яко и *во всех книгах Бівліи, Ветхаго и Новаго закона*, мною на русъки язык выложеных, што которая в собе кратце замыкаеть, ко знайдению скоро всякое речи потребное во божественых писаниях"[6].

На думку даследчыкаў, біблейскія кнігі Скарыны выдаваліся для праваслаўных беларусаў ды іншых усходнеславянскіх народаў праваслаўнага веравызнання. Аднак з улікам таго, што Біблія Скарыны мела пераважна навучальна-асветніцкі кірунак і прапанавалася для самастойнага чытання ўсім вернікам, вучоным і простым, "паспалітым", можна быць упэўненым, што яе чыталі ўсе — праваслаўныя, католікі, пазней пратэстанты. Яна карысталася папулярнасцю ў рускіх старавераў. Як свецкі настаўнік і бібліест, Скарына быў ідэальным хрысціянінам у сэнсе талерантнасці, заставаўся прыхільнікам адзінства Хрысціянскай царквы, верагодна, прыхільнікам сусветнай царкоўнай уніі. Сваю Пасхалію (царкоўны каляндар) ён адрасаваў праваслаўным вернікам, але не абмежаваўся сярэдневяковай храналогіяй "ад стварэння Сусвету", дапоўніў яе агульным для хрысціянскай цывілізацыі летазлічэннем ад нараджэння Ісуса Хрыста і элементамі астранамічнага календара, які прадказваў гады і дні зацьменняў сонца, месяца, іншых надзвычайных падзеяў зорнага неба ў дыяпазоне 1523—1543 гадоў. Такім чынам, і ў гэтай, каляндарна-астранамічнай галіне творчасці беларускі асветнік здолеў паяднаць багаслоўе са свецкай навукай, у тым ліку з моднай у асяроддзі рэнесансавых гуманістаў астралогіяй: на 1524 год ягоны каляндар прадказваў: "Сего году не будеть гибели (г. зн. зацьмення. — **У.К.**) сонца ани месеца, но будеть соитие всех седми звезд, блудящих во знамени небесном, в Рибах, месеца февраля. Они на потом, естли Господь Бог допустить, великое пременение царств, законов, людей и всех на земли и во водах родящихся быти знаменують, якое ж пред тым не бывало"[7]. Гэты сінтэз яшчэ больш відавочны ў паэтычных пробах Скарыны — адначасова ў традыцыйнай візантыйска-славянскай гімнаграфіі і ў сілабічнай паэзіі, што пачалася ў нас пад уплывам еўрапейскай, найперш польскай, свецкай паэтыкі. Але аналіз паэтычнай спадчыны асветніка — задача асобнага раздзела даследавання, прысвечанага прыгожаму пісьменству — літаратуры і красамоўству.

(Працяг будзе.)

---

[1] Скарына Ф. Творы: Прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхалія. Мн., 1990. С. 103.
[2] Біблія: Факсімільнае ўзнаўленне Біблії, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517—1519 гг.: У 3 т. Т. 3. Мн., 1991. С. 8—9.
[3] Скарына Ф. Творы: Прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхалія. Мн., 1990. С. 103.
[4] Там сама. С. 123.
[5] Біблія: Факсімільнае ўзнаўленне Біблії, выдадзенай Францыскам Скарынаю ў 1517—1519 гг.: У 3 т. Т. 2. С. 604.
[6] Скарына Ф. Творы: Прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхалія. Мн., 1990. С. 123.
[7] Там сама. С. 96.

Мой тэатр

Аўгуст Міласанаў: *"Ці люблю я тэатр? Свой, Купалаўскі?.."*

"Ці любіце вы Тэатр, як я яго люблю? Прыйдзіце ў яго і памрыце ў ім". Пазналі? Ну, вядома, гэта Бялінскі, або, як трапна сказана, "палкі Вісарыён"...

Яшчэ са школы нам у галовы ўбівалі "любоў, і не толькі да тэатра. Найперш трэба было любіць Радзіму, потым Партыю і, натуральна, яе выдатных і мудрых кіраўнікоў. Так што час быў "шчыралюбны".

Ці люблю я тэатр? І канкрэтна свой, Купалаўскі? Не магу адказаць пэўна. Але заклікам Бялінскага — наконт "памерці ў ім" — кіравацца не хачу. Дый навошта? Жыць — больш цікава.

Яшчэ кажуць, нібыта тэатр — храм, на алтар якога трэба пакласці сваю душу. Мабыць, яно і так. Мабыць... Для мяне асабіста тэатр — месца працы, працы цяжкай, чорнай і пакутнай, якая, на жаль, вельмі рэдка прыносіць задавальненне. І вось гэтай працы аддадзена амаль сорак гадоў.

А прыйшоў я ў Купалаўскі дваццаціпяцігадовым. Усё было інакшым — і ў жыцці, і ў тэатры. Было і добрае, і не надта. Шмат высілкаў, фізічных і душэўных, пайшло глумам. Я маю на ўвазе драматургію, а часам і рэжысуру. Хто не памятае так званых "дацкіх" п'ес, якія ставіліся да партыйна-дзяржаўных святаў. Партыя надта любіла, калі яе апявалі і славілі. Вось гэтая работа была марнай.

Але былі і шчаслівыя хвіліны.

Я ніколі не забуду цудоўныя моманты на сцэне і людзей, якія стварылі іх для мяне. Памятаю і люблю свайго педагога, які, на жаль, даўно пайшоў з жыцця, — Дзмітрыя Аляксеевіча Арлова. Памятаю і шаную Рубэна Сяргеевіча Агамірзяна. Нізкі мой паклон Барысу Уладзіміравічу Эрыну. Валерыю Мікалаевічу Раеўскаму.

Гэтыя людзі дапамаглі мне ўстаць на ногі, дапамаглі выстаяць, шмат у чым навучылі "хадзіць" — не толькі на сцэне, а і ў жыцці, што не менш важна.

А былі і іншыя "асобіны", імёны якіх я не хачу называць, нават згадваць. Яны, гэтыя "асобіны", спрабавалі разбэсціць мяне "лёгкім хлебам". Узамен патрабавалася зусім няшмат — проста здрадзіць сабе, прадаць сваю душу. У нашай рабоце няма нічога больш злачыннага за бясконцыя кампрамісы з самім сабою. Спакусы ой як шмат!

Дык вось... Ці люблю я тэатр? Будынак — вельмі. У нас унікальная зала. Шмат гастраляваў, іграў на розных пляцоўках, але такой цудоўнай, такой утульнай сцэны, як наша, купалаўская, сустрэць не давялося. А калектыў? Калектыў ёсць калектыў. Кожны з нас, акцёраў, можа ўяўляць пра сябе што заўгодна. Але сцэна, наша карміцелька, усіх расстаўляе па сваіх месцах. Наша справа цёмная, калі можна так сказаць. Часам усё гэтак пераблытана, што збоку цяжка зразумець, хто ёсць хто. Але ў акцёрскім асяродку існуе свой, так бы мовіць, "гамбургскі рахунак", свае ацэнкі і рангі. Яны найбольш дакладныя. Можна любіць чалавека, можна не любіць, але пераблытаць акцёра з "фанерай" — немагчыма. Як пісаў Дон-Кіхот у лісце да свайго вернага збраяносца, калі той раптам зрабіўся губернатарам вострава: "Мілы Санча Панса, памятай, што дубіна, калі яе ўпрыгожыць ордэнамі і стужкамі, ужо не выглядае дубінай, але застаецца ёю паводле сутнасці сваёй". Мудрыя словы.

Я заўжды шанаваў геній Пушкіна, ягоны "Помнік" стаў для мяне своеасаблівай малітвай:

Веленью Божию, о муза,
будь послушна,
Обиды не страшась,
не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли
равнодушно
И не оспоривай глупца.

Дык ці люблю я свой тэатр? Калі шчыра — не люблю. Але, відаць, усё ж такі люблю.

Мікалай Кірычэнка: *"Цікавасць да тэатра як да віду мастацтва яшчэ не адрадзілася"*

Нядаўняе мінулае для тэатра было ўвогуле "мёртвым" перыядам. Калі здавалася, што ўсё абрушылася. Народ сцяўся, сціхнуў, чакаючы нечага страшнага. А цяпер з'явілася да тэатра цікавасць. Глядзельная зала поўная. Але пакуль што гэта — толькі цікавасць да пэўнага месца, дзе можна бавіць час. Білеты каштуюць танна. Аднак мне здаецца, цікавасць да тэатра як да віду мастацтва яшчэ не адрадзілася. Можа, таму сёння ў нас карыстаюцца незразумелым для нас поспехам спектаклі, якія раней тут бы ніколі не прыжыліся...

Калі я вучыўся ў інстытуце, трапіць на працу ў Купалаўскі тэатр было вельмі складана і пачэсна. Саша Дзянісаў, які быў на курс старэйшы (цяпер акцёр жыве і працуе ў ЗША. — **А.А.**), ужо іграў у некаторых спектаклях Купалаўскага тэатра. І як мы на яго глядзелі! Як на жывую легенду!

Мне таксама прапанавалі працу ў гэтым тэатры. Памятаю дзень, калі я прыйшоў сюды, — першае красавіка. Глядзеў знізу ўверх, як па лесвіцы спускаюцца Арнольд Памазан, Андрэй Андросік. Мае будучыя калегі!

Як мы баяліся спазніцца ў тэатр! Баяліся не дырэктара ці галоўнага рэжысёра. Афіцыйная вымова — аркуш паперы. Страшна было атрымаць заўвагу ад сваіх сталых калег! Існавала і такое паняцце, як "апякунства", шэфства. Маладых акцёраў апекаваў сталы: і па творчых пытаннях, і наконт паводзін. Старэйшым артыстам было не ўсё роўна, як мы развіваемся, як існуём.

Парадаксальна: у тэатры спалучаюцца поўная творчая свабода і амаль вайсковая дысцыпліна. Наш педагог Дзмітрый Арлоў нават жартаваў: "Калі вас па дарозе ў тэатр саб'е машына, вы перад гэтым павінны паспець патэлефанаваць, папрасіць прабачэння і паведаміць, што затрымліваецеся".

Разумею, усё развіваецца скачкамі: то ўзлёт, то падзенне. Цяпер галоўнае — захаваць "генафонд". Калектыву захаваць разуменне, што тэатр — не проста адміністрацыйная ўстанова. Тэатр — гэта светапогляд.

Юбілей. Хочацца свята. Дзень нараджэння — гэта ж дзень нараджэння!! А ў нас усе планы рухнулі. Не знайшлося сродкаў. Планавалі паехаць на гастролі ў Санкт-Пецярбург, Калінінград, Валгаград, Віцебск... Акцёры — яны ж як дзеці. Паспрабуй нешта паабяцаць свайму дзіцяці, а потым не зрабіць. Як паглядзіш яму ў вочы?

На "адзінкавыя" масавыя імпрэзы дзяржава знаходзіць сродкі. Але такое мерапрыемства ўскалыхне масы — і ўсё. А тэатр робіць гэтую справу кожны дзень.

Што б ні казалі, тэатр — інстытут выхавання грамадства. Калі гэты інстытут прастойвае, тады ўвогуле спыняецца працэс выхавання. Вам не страшна часам уваходзіць у метро і бачыць там гурмы маладых людзей з аднолькавымі тварамі? Разумееш, каб знаходзіцца ў зоне бяспекі, лепш не размаўляць з імі. Што? Не так? Адкуль гэта? Усё ўзаемазвязана...

Кажуць, мы не вырабляем матэрыяльных каштоўнасцей. Але мы ствараем тых, хто іх стварае. Усе віды мастацтва ўдзельнічаюць у гэтай вытворчасці. Таму ці можна казаць: адно важнае, а другое — не?

Чалавек, які разумее цудоўнае, ніколі не стукне малатком па тонкаму механізму, не падпаліць. Што такое варварства, нарэшце, як не адмаўленне культуры?

Трэба спыніць падзенне. Ведаеце, як тушаць агонь пры здабычы нафты? Збіваюць полымя выбухам. Трэба для сябе зазначыць: абавязкова прыйдзе час, калі ўсё добрае, што мы робім, спатрэбіцца. Тэатр расквітнее і будзе жыць.

Сёння ён падобны на збан, які даў трэшчыну. Каштоўная вадкасць з яго выцякае. Разумееш, што гэтую трэшчыну трэба залатаць. Каб ягонае змесціва засталося для будучых пакаленняў. Мару пра той час, калі ўсе мы, хто працуе ў тэатры, зробімся аднадумцамі, адзіным арганізмам, калектывам, калі мы будзем патрэбныя не толькі свайму гледачу, але і сваёй дзяржаве...

Занатаваў
Андрэй Ахметшын.

Аляксандр Гарцуеў: *"Галоўныя падзеі ў нашым тэатры звязаны з беларускай драматургіяй!"*

Мне не хацелася ў Маскву. Хацелася трапіць менавіта сюды, у Купалаўскі тэатр. І вось, прайшло ўжо 20 гадоў, як я тут працую, — палова творчага жыцця, — але па-ранейшаму нікуды не хачу ад'язджаць.

У Маскве адчуваю сябе нядобра. Хоць там — бляск, "амерыка", "еўропа". І людзі цікавыя, геніяльныя навокал: шчасце з імі пазнаёміцца. Але ўсё адно дадому хочацца.

Я не містык, але веру ў існаванне рэальнай энергетыкі тэатра. 100 гадоў яму (з часу ўзвядзення будынка. — **А.А.**) — за сто гадоў якая энергія назбіралася! Кажуць, можна паставіць на сцэне самую "бязглуздую" дэкарацыю, і яна зайграе.

Як ні парадаксальна, галоўныя падзеі ў нашым тэатры звязаны з нацыянальнай драматургіяй. Парадаксальна — таму, што пры ўсёй нашай павазе да яе — гэта далёка не заўсёды "шэдэўры". І наадварот, руская класіка — Чэхаў, Астроўскі, Дастаеўскі — на нашай сцэне не рабілася падзеяй. Хоць што казаць пра Чэхава, напрыклад! Танчэйшай і глыбейшай, чым у Чэхава, драматургіі не існуе!

Безумоўна, наш тэатр павінен быць **беларускім**. Гэта маё глыбокае перакананне. Калі не мы, тады хто ж? Рускія п'есы не

"згінуць". (Толькі дакладна мяне разумейце!) Гэта не азначае, што ў нас на сцэне заўсёды павінны быць "лапці" і да таго падобнае. Ды толькі пісаць сучасную п'есу па-беларуску — загадзя цяжка. Уявіце: сучасны бізнесмен раптам пачынае размаўляць па-беларуску — адразу быццам няпраўда.

Я не супраць "сялянскай" драматургіі. Я супраць адурнення беларускага народа ў літаратуры.

Сярод спектакляў, што я паставіў, многія маюць беларускі "пачатак". Не ўсё ў п'есах мне падабалася, але я заўсёды імкнуўся знаходзіць ў іх тое, што пачынала мяне саграваць. Калі ў п'есе ёсць нешта сур'ёзнае, нават калі гэта камедыя, — можна браць яе і рабіць спектакль.

У нас узнік "правал" у пакаленнях. Не таму, што маладзейшыя "праваліліся" творча. Не, іх проста няма. 30-гадовых акцёраў у нас амаль няма. Амаль няма 50-гадовых. Напрыклад, шасцідзесяцігадовага акцёра складана прызначыць на ролю саракагадовага. Справа не ў выглядзе. І саракагадовы можа быць яшчэ хлапцом у душы. Толькі з 40-гадовымі ў нас, мабыць, і няма праблем. Мы як прыйшлі ў тэатр гурбой, дагэтуль усе на сваіх месцах. (Маецца на ўвазе пакаленне акцёраў: З.Белахвосцік, А.Сідарава, А.Лабуш, В.Манаеў, І.Дзянісаў і іншыя. — **А.А.**)

Наш педагог Ілля Курган часта казаў: "Акцёраў тэатру заўсёды хапае, а таленавітых — заўсёды не стае". Што такое талент? Бывае, яго адразу бачыш, а бывае — праяўляецца праз 10—15 гадоў.

80 гадоў тэатру. Чацвёртая частка ягонай гісторыі — мая гісторыя. Я прыйшоў сюды ў год ягонага 60-годдзя, таму ўсе юбілеі тэатра — мае юбілеі таксама. Хочацца тут усё сваё жыццё правесці.

"Расчыняйце заслону, купалаўцы! Як мне бачыць і чуць вас хочацца!"...

Занатаваў
Андрэй Ахметшын.

Генадзь Гарбук: "Абыякавасць у нашай справе — смерць"

Сезон 1953—1954 гадоў... "Гразавы год" у пастаноўцы народнага артыста СССР Леаніда Рыгоравіча Рахленкі. Мы, студэнты-практыканты, паказвалі на сцэне змову белагвардзейскіх афіцэраў. Так я ўпершыню "нюхнуў" пах куліс Купалаўскага тэатра.

Пасля інстытута мы разам з Тадэвушам Кокштысам і Яўгенам Шабаном пакіраваліся ў Віцебск. Тэатр імя Якуба Коласа... Ён тады быў у самай сіле. Унутры тэатра — ніякіх міжусобіц, канкурэнцыі, груповак, інтрыг. Ільінскі быў на дзесяць галоў вышэй за ўсіх па ўзроўню таленту. Зайздросціць яму было бессэнсоўна. А калі не зайздросцілі "самаму-самаму", тады і адзін аднаму не зайздросцілі. Панавала цудоўная сямейная атмасфера.

Дзмітрый Аляксеевіч Арлоў яшчэ ў інстытуце прывучыў нас аддаваць сябе тэатру безаглядна. Калі цяпер бачу такое стаўленне да сваёй справы, я гатовы апошнюю кашулю аддаць, каб дапамагчы, а калі чалавек — лайдак ды яшчэ імкнецца ўсіх на "крывой казе" аб'ехаць...

Там, у Віцебску, лайдачыць не было калі. "Нагрузка" была — вышэй за макушку. І праз тры гады такога жыцця з'явілася... нейкае самазаспакаенне. Калі не ў гэтай п'есе атрымаю галоўную ролю, тады ў наступнай — ужо абавязкова. Абыякавасць у нашай справе — смерць.

Я згадзіўся на прапанову Юрыя Шчарбакова (які тады ўзначальваў Коласаўскі тэатр) разам з ім ісці ў Купалаўскі. Хоць цудоўна разумеў, што мяне чакае ў сталічным тэатры. Канкурэнцыя, нават з прыстаўкай "жорсткая". Юрыя Шчарбакова тут "злопалі" за адзін год, хоць на сваёй "троннай прамове" з нагоды ўступлення ў "генеральства" ён заявіў, што "неядомы". Хутка і маю кандыдатуру пажадалі выставіць на замену (каб замест мяне ўзяць іншага чалавека). Дапамагло тэлебачанне. З'явіліся работы ў "Трэцім пакаленні", "Трывожным шчасці", "Людзях на балоце".

У Купалаўскім тэатры мне доўга не давалі роляў. А "выстаўляцца", прабівацца — не ў маім характары. Прырода — не байцоўская. Памятаю, Ільінскі гаварыў, што імя яму зрабілі эпізоды, часам нават бясслоўныя. Мне ж нічога іншага і не заставалася. У спектаклі "Канец — справе вянец" я спяваў за кулісамі і пры гэтым плакаў. Прыдумаў сабе, што закаханы ў Паўлінку, і на сцэне безаглядна рыдаў. "Прахадная" роля была і ў "Мешчаніне ў шляхецтве", але зрабіў яе "пад апладысменты".

А потым мне прапанавалі іграць Зёлкіна (пасля Барыса Платонава ў гэтай ролі) у спектаклі "Хто смяецца апошнім".

Тое, што дастаецца цяжка, цэніш потым вой-вой-вой як!..

Драма, трагедыя акцёрскай прафесіі — у чым? Аднаго акцёра рэжысёр "бачыць", а пра іншага кажа: "Я яго не бачу". А многія рэжысёры выходзяць з няўдалых артыстаў. Адзін такі, памятаю, натуральна помсціў акцёрам, таленавітым акцёрам, за сваю бяздарнасць! Проста здзекаваўся! Фанатызм — кепская рэч. Гэта хвароба. А вось самаадданасць, вернасць сваёй справе — рэчы, вельмі патрэбныя тэатру.

Цяпер маладым акцёрам цяжка "выжываць". Хоць нам хіба лягчэй было? Напачатку ў мяне зарплата была 60 рублёў. Купіш кветкі, духі паненцы — і што застанецца?..

Маладыя акцёры, студэнты, вучні, — напэўна ж, калісьці былі закаханыя. А ў спектаклі "Трыстан ды Ізольда" (які пра каханне) кахання і няма! Па-рэжысёрску ўсё выбудавана, а кахання няма. Можа цяпер іншае разуменне гэтага пачуцця?..

Маладых лепш лішні раз пакрытыкаваць, чым пахваліць. Памятаю, пра мяне ў маладосці сказалі: "Усе растуць — адзін Гарбук не расце". Гэта так засела ў душу! Так дапамагло!

Страшна, калі акцёру не даюць працы. Адзін год пасядзіш у масоўцы — зайздрасць пачынае раз'ядаць — і няма акцёра. Беспрацоўе для акцёра — самае страшнае.

Сённяшняе пакаленне маладых рэжысёраў усхваляе Меерхольда і не прызнае Станіслаўскага. Многія ставяць у прыклад Любімава. Але што ў Любімава не ад рэалістычнага тэатра? Гэта ж архірэалістычны тэатр! А вонкавая форма можа быць любая — гэта адзначаў і Станіслаўскі. "Усе жанры добрыя, — казаў ён, — акрамя нуднага". Паглядзіце, як дакладна, арганічна дзейнічаюць у Любімава артысты! Братка ты мой!..

Наш тэатр насычаны рэалістычнай школай, тэатр "перажывання". Мяркую, ён не сыдзе з гэтых рэек.

Раеўскі сказаў неяк: "Я хачу прастаты, якая ўзрушае". Менавіта такі тэатр і я хачу бачыць — тэатр, які ўзрушае **прастатою!**...

Занатаваў
Андрэй Ахметшын.

Зоя Белахвосцік: "Артысты-купалаўцы — гэта палітра геніяльнага мастака..."

Мара, якая вяла мяне з дзяцінства, мара стаць актрысай, давала сілы на пераадоленне ўсіх цяжкасцей. І калі на чацвёртым курсе мяне запрасілі ў Тэатр імя Янкі Купалы на ролю Паўлінкі, мне здалося, што гэта сон. Пачаліся рэпетыцыі, я хадзіла ў тэатр, які быў для мяне недасягальным храмам, адчыняла дзверы службовага ўвахода. І ў мяне ад хвалявання падкошваліся ногі. Было многа ўражанняў, страхаў (на гэтай сцэне працаваў дзядуля, працуе бацька), ... няўпэўненасці. Але галоўнае, што я адчула, — душа Купалаўскага дому прыняла мяне. Мне дапамагалі, мяне любілі, больш за ўсіх Павел Карманін і Генадзь Аўсяннікаў, іх падказкі былі неабходнымі і трапнымі.

Наступіў, нарэшце, гэты доўгачаканы, жахліва-цудоўны дзень маёй прэм'еры — 23 мая 1982 года. Нічога больш высокага, хвалюючага-моцнага я ў сваім жыцці не адчувала — толькі нараджэнне дачкі. Я так хвалявалася, што забылася выкінуць вузлы з хаты, але мае цудоўныя партнёры выкруціліся з гэтага становішча і ўсё прайшло гладка. Мяне віншавалі, цалавалі! Прэм'ера была таксама і ў Аляксандра Лабуша, які быў маім Якімам, а пасля — самым тонкім і любімым партнёрам у тэатры.

Мне няма на што наракаць, мой акцёрскі лёс у Купалаўскім складваўся цудоўна, і калі б спыталі, ці хацела б я перамен у жыцці, я б адказала — не. Не, я хацела працаваць толькі ў гэтым тэатры. Першыя дзесяць гадоў у тэатры праляцелі хутка, насычана, напружана. Вакол былі вялікія артысты, у якіх можна было вучыцца бясконца. Такія партнёры, як Г.Макарава, Б.Уладамірскі, В.Тарасаў, Г.Талкачова, М.Федароўскі, не давалі права на абыякавасць, непрафесійнасць.

Артысты-купалаўцы — гэта палітра геніяльнага мастака, дзе кожная фарба непадобная на іншую, яны ззяюць, зіхацяць і адцяняюць адна адну. Гэта быў сапраўдны арганізм з высокім узроўнем тэатральнай культуры, які замацавалі купалаўцы-карыфеі: Міровіч, Крыловіч, Ждановіч, Літвінаў... і г. д. І доўгія гады і дзесяцігоддзі наша трупа лічылася адной з самых лепшых на савецкай прасторы. Душа тэатра перадаецца ад аднаго пакалення артыстаў, рэжысёраў другому, важна зберагчы, не парваць гэтую сувязь. Неабходна, каб на змену прыходзіла моладзь з высокімі патрабаваннямі да свайго прафесійнага майстэрства. Але гэта залежыць і ад тых патрабаванняў, якія мы ставім перад моладдзю.

Наша пакаленне (Сідарава, Лабуш, Іваннікава, Манаеў, Гарцуеў...) хацела стаць сапраўднымі купалаўцамі. Мы заяўлялі пра сябе штодзённай працай і капуснікамі, якімі заўсёды славіўся наш тэатр. І нам пашчасціла, мы можам сказаць, што ў нас быў свой рэжысёр — Мікалай Пінігін. На жаль, у апошнія гады, пасля выхаду Пінігіна з тэатра, пасля "парада рэжысёраў", які толькі падкрэсліў гаротнае становішча беларускай рэжысуры, яе правінцыйнасць і шэрасць, усё часцей прыходзіць думка пра старасць нашага тэатра. Рэпертуарная палітыка застаецца спантаннай, непрадуманай, акцёры прастойваюць ці займаюцца другараднымі, не-

цікавымі ролямі, не развіваюцца як асобы, а тыражуюць свае аднойчы знойдзеныя вобразы.

Кожны сур'ёзны тэатр імкнецца не толькі іграць, але і расці і развівацца. І калі не ўспрымаць тэатр у дынаміцы, а згаджацца на статычнасць, традыцыйнасць, то ў выніку мы заморзім працэс тэатральнай творчасці. Будучыня нашага тэатра ўратуецца не рэжысёрамі, не акцёрамі, не драматургамі паасобку. А толькі ўсімі разам. Тады для нашага Купалаўскага дому адкрыюцца новыя тэатральныя магчымасці. Ёсць цудоўная трупа, засталося толькі па-сапраўднаму палюбіць тэатр і людзей у ім, і турбавацца пра яго, і працаваць на яго. І калі няма грошай, дык запрасіць на пастаноўку аднаго майстра, а не многа пасрэдных рэжысёраў.

Бо вельмі цяжка жыць сёння ў нашым, такім любімым тэатры, калі не адчуваеш былой творчай дысцыпліны, павагі да сваёй прафесіі і да тэатра, якому служыш. Рассыпалася і пастановачная частка тэатра, якая таксама трымаецца на асобах і патрабуе ўвагі і выхавання. У тэатры стала няўтульна, быццам у яго пранікла атмасфера вуліцы ці канторы, у якой людзі чакаюць канца працы.

І немагчыма было прадбачыць, што побач з такімі назвамі, як "Трыбунал", "Радавыя", "Рэвізор", "Тры сястры", "Паўлінка", "Тутэйшыя", "Касцюмер", з'явяцца такія, як "Парфён і Аляксандра" і "Смак яблыка".

Але, здаецца, што пры тым патэнцыяле, што застаўся ў нас, можна скінуць гэтую дрымоту, палюбіць, зноў усім разам палюбіць яго — гэты цудоўны, непаўторны Купалаўскі тэатр. Мабілізаваць усе свае творчыя сілы, не баяцца думаць, гаварыць, пазбаўляцца ўсяго застылага і мёртвага.

Бо ў нас ёсць энергія, творчая атмасфера, якія засталіся нам у спадчыну ад заснавальнікаў тэатра. Трэба толькі прыслухацца і пачуць іх галасы і працягваць іх справу на новым, маладым узроўні.

Лілія Давідовіч: *"Спектакль атрымаецца, калі паміж рэжысёрам і трупай узнікне любоў"*

Я тады жыла ў Гродне. Знаёмства з Купалаўскім тэатрам пачалося з... радыё, дакладней, з тых акцёраў, галасы якіх часта гучалі ў радыёэфіры: Барыс Платонаў, Глеб Глебаў, Леанід Рахленка, Лідзія Ржэцкая...

Калі ўжо вучылася ў інстытуце, наш педагог Канстанцін Саннікаў, які працаваў у Купалаўскім галоўным рэжысёрам, займаў нас у масоўках. Памятаю, як мы сядзелі за кулісамі падчас "Паўлінкі" і ў захапленні назіралі, што твораць на сцэне Дзядзюшка, Глебаў...

Прайшоў пэўны час, і галоўным рэжысёрам стаў Барыс Эрын. Гэта была новая эпоха ў жыцці тэатра. Што ні спектакль — яркая ўспышка таленту. Эрын адразу высока ўзняў планку прафесіяналізму. Ён жадаў бачыць Купалаўскі тэатр больш інтэлектуальным. Але праз некалькі гадоў здарыўся канфлікт паміж рэжысёрам і Міністэрствам культуры. Акцёры таксама былі вельмі занепакоены гэтым непаразуменнем. У тэатры праходзілі бурныя сходы. Але ўсё ж Эрын паехаў ад нас. Потым ён ставіў спектаклі на Украіне, у Расіі, прыязджаў і да нас (падараваў нам цудоўную пастаноўку "Памінальнай малітвы"), аднак сапраўднага росквіту таленту, як з намі, у яго, я думаю, больш нідзе і ні з кім не было. Такой любові, такога ўзаемаразумення.

Гэтак жа Коля Пінігін: як у яго атрымлівалася працаваць з нашымі акцёрамі! І любоў узаемная, і на адной творчай мове размаўлялі, разумелі адзін аднаго з паўслова! Было агульнае натхненне. Абуджалася фантазія. За сваё жыццё я ўпэўнілася: спектакль атрымаецца толькі тады, калі паміж рэжысёрам і трупай узгарыцца любоў.

Андрэй Бакіраў — геніяльны рэжысёр: але ў сябе, у Чарнігаве. На апошніх "Славянскіх тэатральных сустрэчах" у Гомелі ён зноў проста ўзрушыў гледачоў двума новымі спектаклямі! А калі паспрабаваў перанесці сваю трактоўку Шэкспіра, "Сон у летнюю ноч", на нашу сцэну — не атрымалася. Любові не атрымалася. Творчасць — гэта як адносіны паміж мужчынам і жанчынай. Тут ёсць нейкая таямніца. З адным чалавекам атрымаецца і каханне, і сям'я, дзеці, шчасце. А з іншым — не.

Ёсць адрозненне паміж панаццямі "іграла" ў спектаклі і "была занятая"? Я была занятая ў шматлікіх спектаклях. А такога, каб ісці на працу як на свята, — было няшмат. Не мае значэння, вялікая роля ці маленькая. Напрыклад, у "Ідыліі" ў мяне невялічкая роля, аднак гэта "святочны спектакль" — усе акцёры вам скажуць! Ці некалі — "Людзі на балоце" Івана Мележа. У гэтай пастаноўцы была занята ўся трупа. Але як зладжана ігралі! Таму што ўсе любілі свой спектакль.

Цяпер наш тэатр перажывае не лепшы перыяд у сваёй гісторыі. Нельга вінаваціць у гэтым наша кіраўніцтва. Адбываецца нейкі непазбежны ўнутраны перылом. Напэўна, тэатр павінен выйсці ў нейкую новую якасць. Не буду прагназаваць — у якую. Разумею толькі, што сёння мы не павінны, не маем права ператварыць тэатр у камерцыйную структуру. Нельга дапусціць спаўзання ў дрыгву, да ўзроўню нізкамастацкіх, "выпадковых" пастановак, разлічаных на танны глядацкі поспех!

З усмешкай успамінаю, як некалі мы бралі на сябе "сацыялістычныя абавязацельствы": сыграць у тых ці іншых спектаклях пэўную колькасць роляў. Вядома, гэта не метад. Усе нашы планы разбіваліся ад сутыкнення з рэчаіснасцю. Творчы працэс — вельмі складаная справа, поспех залежыць ад многіх прычын. Але ж трэба шукаць выйсце.

Нам вельмі не хапае ўвагі з боку дзяржавы. Я маю на ўвазе не толькі матэрыяльную падтрымку. Пятро Міронавіч Машэраў, іншыя дзяржаўныя лідэры тых часоў часта наведвалі тэатр, пасля спектакляў хадзілі за кулісы, віншавалі акцёраў. Запрашалі кіраўнікоў тэатра да сябе, абмяркоўвалі розныя пытанні, праблемы. А цяпер? Хоць усе называюць наш тэатр "прыдворным", нешта адтуль да нас рэдка прыходзяць.

Нядаўна Старшыня Саўміна збіраў прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі для размовы. Прысутнічалі буйнейшыя дзеячы культуры Беларусі. Гаворка ішла, між іншым, пра тое, каб мы больш актыўна паведамлялі ў дзяржаўных установах пра свае праблемы. Станоўчы сігнал. Хоць невялікая, але ж надзея...

Занатаваў
Андрэй Ахметшын.

Марыя Захарэвіч: *"Каб слова было напоўнена шчырым перажываннем"*

Студэнтамі ў Купалаўскі тэатр, праз яго дзверы, мы праходзілі бесперашкодна. Хоць кожны вечар! Хоць па некалькі разоў на кожны спектакль! Таму што педагогам у нас у інстытуце быў Канстанцін Саннікаў, галоўны рэжысёр тэатра. І мы гэтым карысталіся: бясконца глядзелі "Паўлінку", "Хто смяецца апошнім"...

Да гэтай пары памятаю тыя пасяджэнні мастацкай рады. Як сур'ёзна абмяркоўвалі спектаклі! На выпуск новай пастаноўкі прыходзілі крытыкі, аналізавалі кожную акцёрскую работу, нават "уводзіны" ў спектакль не праходзілі без увагі.

Старэйшыя акцёры дапамагалі маладым. Было настаўніцтва. У добрым сэнсе слова. За мной "глядзела" Лідзія Ржэцкая: заўсёды дзялілася ўражаннем ад маёй працы, раіла нешта ўдасканаліць, указвала на тое, што ёй здавалася памылковым. І заўжды — як маці, вельмі добразычліва.

Тэатр жыў паўнацэнным творчым жыццём. Да нас прыязджалі драматургі, паэты, акцёры. Мы сустракаліся з імі, гутарылі.

Падзеяй станавіўся і прыход нашых беларускіх пісьменнікаў і драматургаў да нас. Іван Мележ дапамог стварыць цудоўны спектакль "Людзі на балоце" — маштабны, глыбоканацыянальны. У Андрэя Макаёнка быў свой, "рэжысёрскі" погляд: на рэпетыцыях ён тактоўна рабіў заўвагі, накіроўваў, раіў. Вялікі наш пралік, што мы, існуючы літаральна побач з Уладзімірам Караткевічам (ягоны дом зусім недалёка ад тэатра), так і не звярнулі ўвагі на ягоную творчасць.

Творчыя зносіны, новыя сустрэчы, новыя твары — усё гэта акцёру вельмі патрэбна. З пяшчотай успамінаю Ціхана Аляксандравіча Кандрашова — рэжысёра-педагога класічнай, "старой" школы. Інтэлігентны, эрудзіраваны, ён выказваў да акцёраў шмат творчай увагі. Памятаю, ішла праца над адным спектаклем, але ён ужо казаў пра іншую, наступную п'есу. Ён бачыў мяне ў будучых спектаклях! Уяўляеце, як гэта важна для акцёра! Для кожнага чалавека важна, каб яго "бачылі", слухалі, разумелі, а для акцёра такое стаўленне з боку рэжысёра проста не мае цаны.

Сёння наш тэатр павінен вельмі і вельмі сур'ёзна задумацца над пытаннем рэпертуару. Перш чым прымаць чарговую прапанову, трэба ўважліва яе прааналізаваць і адказаць сабе на пытанні: што будзеш ставіць, дзеля чаго і, што асабліва важна, для каго? Адсюль многія нашы беды: не ведаем, што робім. Трэба, каб у нас было больш класікі, а калі сучасная п'еса — тады не "аднадзёнка", а тая, што сапраўды ўзнімае важныя праблемы. Каб гэта было патрэбна, цікава людзям! Каб яны праводзілі вечар не ўпустую! Бо часам робіцца проста шкада іх, спачуваеш ім. Хоць, вядома, тэатр мае права і на пэўны прадуманы эксперымент.

Вялікая сіла ў яднанні, у "пачуцці локця". Сёння ў нас яднання не існуе. Усе — неяк паасобку. Гэта вельмі сумна...

На працягу пяці гадоў я прымала ўдзел у паездках па Чарнобыльскай зоне: мы везлі па Беларусі Жыватворны Агонь ад Магілы Гасподняй. (Жыватворны Агонь узгараецца ў пячоры Магілы Гасподняй у Іерусаліме на свята Святой Пасхі. — **А.А.**) Пасля гэтых вандровак па-новаму ўспрымаеш усё, што навокал цябе адбываецца.

Бывае складана вяртацца да нашага "мірскога" жыцця, якое часта напоўнена негатыўнымі праявамі. Але, з іншага боку, гэты вопыт зноў напаўняе жыццё сэнсам. Разумееце, размаўляць з людзьмі, звяртацца да іх варта толькі тады, калі робіш гэта ад душы, ад сэрца, калі твае словы напоўнены шчырым перажываннем, слязьмі. І тады твайму суразмоўцу будзе лягчэй. Думаеце, тэатр павінен дзейнічаць па іншых законах? Самае галоўнае, што можа зрабіць чалавек для іншага чалавека, — аблегчыць ягоны боль.

Занатаваў
Андрэй Ахметшын.

Дачыненне

Людміла ГРАМЫКА

Напрыканцы мая ў Мінску прайшлі невялічкія гастролі Беларускага тэатра "Лялька". Падчас гастроляў віцябчане паказалі сваю апошнюю прэм'еру — спектакль "Ладдзя роспачы" паводле Уладзіміра Караткевіча. Уладзімір Караткевіч — асоба культавая для беларускай інтэлігенцыі. Караткевіча наўрад ці можна ставіць проста так або дзеля кан'юнктуры. Да ягоных твораў, глыбокіх, пранікнёных, прасякнутых асаблівай іроніяй, шчырасцю і дабрынёй, увогуле можна наблізіцца толькі з любоўю. І бадай што немагчыма не патрапіць пад уплыў ягонае асобы.

Думаю, што ўсё гэта адчута драматургам Р.Асвяцічам, рэжысёрам В.Клімчуком, мастакамі А. і Г.Сідаравымі, акцёрамі "Лялькі". Інакш працаваць над "Ладдзёй роспачы" было б проста немагчыма.

"Ладдзя роспачы" — найпрыгажэйшая ў свеце гісторыя пра каханне і найпрыгажэйшая ў свеце гісторыя пра Беларусь. Прытым увасобленая на сцэне насуперак існуючым уяўленням пра тутэйшую ментальнасць (маўляў, беларусы ў кустах пераседзяць). У сваім спектаклі тэатр разам з пісьменнікам нібыта прачыняе новую праўду пра нас саміх і... паводле Караткевіча, дае надзею: "Рабі нечаканае, рабі, як не робіць ніхто, — і тады пераможаш. Таму, што толькі дурні разважаюць заўсёды па правілах здаровага сэнсу..."

У прозе Караткевіча стваральнікі спектакля найперш шукалі і адкрывалі... самога Караткевіча. Іх цікавіў змест. Іх цікавілі ягоныя думкі. Менавіта таму асаблівы паэтычны лад аповесці адчуты, захаваны, узноўлены і дакладна перададзены Лірнікам у выкананні Ю.Франкова. Менавіта таму паўнакроўнае слова Караткевіча гучыць са сцэны на поўную моц. Гучыць доўга, і тэатр не баіцца быць надакучлівым або шматслоўным суразмоўцам. Не надта часта апошнім часам у тэатры нас прымушаюць разважаць. Гледачы нават развучыліся эмацыянальна напружвацца. Адкрыты выбух страсці ў глядзельнай зале рэдкасць. Вір думак і пачуццяў у адказ на сцэнічныя падзеі — тым больш. Разлічваючы на разуменне і спагаду гледачоў, Віктар Клімчук, вядома, рызыкаваў. Але ягонай рэжысёрскай вытрымцы можна пазайздросціць.

Зместавая прастора апавядання Караткевіча надзвычай насычаная і разнастайная. Мабыць, таму вобразная структура спектакля складаецца з некалькіх маляўнічых плоскасцей, у якіх на роўных і адасоблена існуюць лялька, жывы план, маска. Нібы ў тостэры, усё вынікае з гэтых плоскасцей — шматслаёвасць зместу таксама. У такой будове ўяўнага, лялечнага сусвету ёсць простая логіка. Бо свет падзелены на зямлю і неба. На рай і пекла. На дабро і зло. Дзе гаворка пра каханне — там гаворка пра жыццё і смерць; дзе гаворка пра жыццё і смерць — там і пра сэнс жыцця. Дый у Караткевіча яшчэ і пра тое, што смерць Выліваху незваротна прынізіла... Пра тое, што **там** нядобра, змрочна, млосна, а птушкі чорныя.

Вобразнае поле спектакля напаўняецца паступова. Сярэбраныя хвалі. Сярэбраная ладдзя роспачы. Рух. Пераадольванне перашкод. Пунсовая кветка шыпшыны — не дзеля хараства. Ёю адпрэчваюць пачвар. Велізарны брыдкі павук. Сярэбраныя шары. Сярэбраныя фігуркі шахмат. Дзіўны стол-акварыум са шклянымі сценкамі, куды кідаюць душы памерлых. І нечакана... жывая жанчына і жывы ён, Выліваха, на тым свеце!

Я не ведаю, ці трэба выпрабоўваць ідовішча на роўнасць знакамітаму твору Караткевіча. Бо ў спектаклі В.Клімчука дасягнута галоўнае. Адчуванне прысутнасці вельмі зямнога і моцна злучанага з Космасам Уладзіміра Караткевіча ў нашым жыцці. Гэта і ёсць **адпаведнасць**.

Невялічкая Беларусь бачная з Космасу. Ён гэта ведае. Ягоная духоўная прысутнасць адчувальная ў спектаклі.

Памятаю, як некалі ён сказаў мне пра пастаноўку сваёй п'есы ў ТЮГу: "Дзякуй ім, яны гэта зрабілі, і яна існуе". Сёння "Ладдзя роспачы існуе ў Беларускім тэатры "Лялька".

Фота А.Спрынчана.

1—5 Сцэны са спектакля "Ладдзя роспачы" паводле Уладзіміра Караткевіча. Беларускі тэатр "Лялька".

24 лістапада — 7 снежня мінулага года ў Палацы мастацтва ў галерэі Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта (Мінск) праходзіла персанальная выстава Валерыя Песіна “Колер у акне”. Сваімі ўражаннямі і развагамі пра творчасць мастака дзеляцца тры маладыя аўтары — студэнты гэтага універсітэта. Гэта іх дэбют на старонках “Мастацтва”.

Ад кветкі да... Гісторыя пераўвасаблення

(Ліст з нагоды выставы Валерыя Песіна “Колер у акне” ў Палацы мастацтва — галерэі Еўрапейскага гуманітарнага універсітэта)

Дарагі сябра!

Назву выставы “Колер у акне” я бы ўспрымаў па частках — асобна “колер”, асобна “акно” — і потым паспрабаваў бы зразумець, што яны значаць цалкам.

Па шчырасці, я загадзя падрыхтаваўся да таго, што слова “колер” у назве выставы можна ўспрымаць як “кветка”. Слова “кветка” можа быць заменена эквівалентам “акумулятар колеру”, бо ўсё, што вакол кветкі, — менш выразнае і насычанае, другараднае. Вы, думаю, не будзеце спрачацца з тым, што ў колеравай палітры прыроды кветка займае менавіта такое месца. (Хоць сёння можна знайсці і мноства іншых рэчаў, якія прэтэндуюць на існаванне ў цэнтры ўвагі: яркая мяккая цацка, рэкламны плакат, уключаны тэлевізар...)

Мая гульня з паняццямі “колер” і “кветка” — гэта хутчэй практыкаванне для розуму, якое дапамагае ўключыцца ў поле перажывання, створанае карцінамі. Кветкі ў палотнах Валерыя Песіна мне ўсё-такі ўдалося адшукаць — але толькі як складнікі цэлага, якія не прэтэндуюць на цэнтральнае месца ў колеравай кампазіцыі. Калі развіваць далей тэму колеру ў кветцы, можна сказаць, што той колер, які, па логіцы гульні, мусіў быць сканцэнтраваны ў кветцы ў акне, аказаўся распаўсюджаным, нібыта воблака пылку, па ўсяму палатну. Таму колер — неад'емная кампанента прасторы карцін мастака. Прастора ў працах Валерыя Песіна перададзена сродкамі колеравых рэалій (колеравыя плямы, нюансы) і пазначана некаторымі прадметамі (крэсла, акно, дрэва). Яна не выказана праз пэўную мову, мову простай перспектывы, ці так званай зваротнай перспектывы, але гэтая прастора валодае ўласнай мовай.

Колер у жывапісным творы так ці інакш звязаны са святлом. У дачыненні карцін Валерыя Песіна можна сказаць, што колер — гэта выразнік святлопаветранага асяроддзя.

Можна было б перарабіць назву выставы на “Святло ў акне”. Але святло ў карцінах не рэальнае, а фантазматычнае, не наша дзённае, спакойнае, а электрычнае, што асляпляе, выклікае галюцынацыі. Нібыта за акном схавана мігатлівая электрычная лямпа, якая пераўтварае навакольную прастору ў пульсацыю паветра і колеру. Тут акно, апроч таго, што яно выступае адным з найважных знакаў прасторы, з'яўляецца медыятарам паміж пэўным знешнім, датычна інтэр'ера, узбуджальнікам пульсацыі і прасторай самога інтэр'ера. Акно — гэта прастора, заманлівая прастора памежжа. Нагадаю, што колер у гэтых работах — выразнік прасторы. Акно — таксама выразнік прасторы. Такім чынам, назва выставы “Колер у акне” можа азначаць “прастора ў прасторы”. Такая інтэрпрэтацыя рызыкуе сказіць задуму аўтара — але настолькі, наколькі любое маўленне можа сказіць сапраўднасць і аб'ектыўнасць атрыманай інфармацыі. Марсель Пруст пісаў: “Нават такі просты акт, як “убачыць знаёмага”, ёсць у значнай ступені акт інтэлектуальны. Мы дапаўняем ягонае аблічча тымі ўяўленнямі, якія ў нас ужо склаліся, і ў тым агульным ягоным накідзе, які мы ствараем, уяўленні гэтыя адыгрываюць, несумненна, важнейшую ролю” (Пруст М. По направлению к Свану. М., 1992. С. 20–21). У карцінах мы пазнаём саміх сябе, ідэнтыфікуем сваё “Я” з “Я” мастака. І таму карціна — гэта знаёмы, сустрэчу з якім мы перажываем

Няўстойлівы, пераходны характар арганізацыі прасторы ў карцінах Валерыя Песіна змушае да адыходу ад жорсткай фармулёўкі. Метамарфозы сэнсаў не супыняюцца, таму вобраз няўлоўны. Прастора інтэр'ера перацякае ў знешнюю прастору за акном. Дзіўна тое, што паміж унутранай і знешняй прасторамі няма дачыненняў па прынцыпу кантрасту двух звязаных адзін з адным светаў; прасторы надзвычай блізкія адна да адной, нібыта пакой не хоча адпускаць ад сябе вуліцу... Пакой і вуліца розняцца, галоўным чынам, колеравым вырашэннем, а не вырашэннем прасторы.

Што яшчэ магу я сказаць? Шмат і нічога... Я не магу скончыць гэты ліст, таму што перажыванне, калі і згасае, згасае само па сабе...

Аляксей ХАРАК.

Паміж двума светамі. Галоўнае — колер

Жыццялюбства, унутранае адчуванне свабоды зрабілі Валерыя Песіна мастаком. Як сцвярджае сам майстар, дзве акалічнасці прымушаюць чалавека займацца творчасцю: нязгода з прапанаванымі жыццём абставінамі і ўсёпаглынальнае пачуццё радасці ад таго, што ты жывеш.

Людзі, сонца, дом, сям'я — гэтыя вечныя каштоўнасці хвалююць душу мастака і знаходзяць свой адбітак у жывапісных палотнах. Пра гэта кажуць у яго ных работах маўклівыя сведкі: акно, дзверы, крэсла, стол, кубак — усё тое, што робіць жыццё спакойным, непаўторным, утульным.

Але часам гэты спакой парушаюць страсці, што кіпяць за акном. Так, бурны перыяд канца васьмідзесятых і асабістае знаёмства з расійскімі мастакамі прывялі да таго, што ў жывапісе Валерыя Песіна пачалі з'яўляцца змрочныя тоны, якія адлюстроўвалі ўнутраны неспакой і прыгнечанасць. Улюбёным персанажам мастака робіцца бомж. Звыклыя палотны і раму замяняе драўлянае века ад скрыні.

Паездка ў Іспанію нібыта ацаліла Валерыя Песіна. У ягоным акне зноў з'яўляецца святло. Мастак зноў набывае душэўную раўнавагу і аптымізм, і гэта вяртае яго да любімых, амаль паўсядзённых — і такіх незвычайных на палатне рэчаў і прадметаў.

Нараджаецца цыкл карцін “Вокны”, дзе акно — мяжа паміж светам спакойным, звыклым — і светам неспакойным, светам фантазій, адарваных ад рэчаіснасці ўяўленняў маленькага хлопчыка, які сядзіць ля акна і чытае Майн Рыда. Так з'яўляецца дзіцячая тэма ў творчасці аўтара. Яго цікавіць свет дзяцей, напоўнены страхамі і адчуваннем адзіноты, у якім дзіця — маленькі чалавек у вялікім космасе...

Але аўтар не абмяжоўваецца гэтай тэмай. Яго цікавяць пейзаж, інтэр'ер, праблемы урбанізацыі. Аднак ён зноў і зноў вяртаецца да тэмы акна, увесь час разважае над ёй.

Чым жа так заінтрыгавалі мастака вокны, што ён убачыў у іх і што бачым у іх мы?

Зачыненае акно абараняе ад непагоды, гоману, бруду, чужых вачэй... Акно дае магчымасць схавацца ад знешняй прасторы і стварыць свой, замкнёны ў чатырох сценах свет, дзе будзеш існаваць толькі ты і некалькі напоўненых жыццём прадметаў. Зручнае крэсла, на якім сядзіш, любімая кніга, якую можаш чытаць гадзінамі...

Калі акно расчыніць — можна ўпусціць у дом святло, цяпло, матылька, спеў птушак, шум дажджу... Можна паставіць на падваконне букет кветак, цешыцца водарамі жыцця. А калі захочаш — можна вырвацца вонкі: трапіць за акно. Убачыць на свае вочы не прывідныя фарбы за шклом, не дэкарацыю нябёсаў, не прыдуманы аўтарам кнігі свет...

Усё тое, для чаго трэба шукаць слова, мастак Валерый Песін стварае ў сваіх працах пры дапамозе колеру. Пры гэтым у выявах вокнаў аўтар пазбягае рэзкіх рысаў і формаў, бо і

1

2

1 Чай з малаком. Алей, 2000. 50x60.
2 Бяседа. Алей, 1996. 50x70.

3

4

3 Вокны на мора.
Алей, 1995. 90x120.
4 Ціхае жыццё.
Алей, 1995. 70x90.

5

6

5 Стары дом. Алей, 2000. 80х100.
6 Перліна. Алей, 2000. 100х85.

само акно, і ўсё, што па-за ім, для яго вельмі ўмоўнае. Геаметрыя, святло і цені прадметаў і прасторы, дакладная перспектыва непатрэбныя мастаку для аповедаў пра ўласныя перажыванні. Ён размаўляе з гледачом на мове пачуццяў, таму ягоныя карціны адкрытыя і даступныя для кожнага чалавека.

Колер — гэта тое, што эмацыйна хвалюе нас, выклікае асацыяцыі, стварае настрой і задае танальнасць стаўленню да прадмета. Таму для аўтара "Вокнаў" галоўнае ў працы — колер. Прастора мадэлюецца паўтонамі, аўтар умела стварае адчуванне яе глыбіні. Форму прадмета ён пазначае або ўмоўнай рысай, або кантрастным супастаўленнем колераў.

Фарбы нібыта вібрыруюць на палотнах майстра. Мастак плаўнымі мазкамі накладвае фарбу на палатно, асцярожна пераходзіць ад аднаго тона да іншага. Адсюль — уражанне няспешнасці і нейкая прывіднасць аб'ектаў у яго работах. Гэтаму спрыяе і адыход аўтара ад святлоценявой мадэліроўкі прасторы. Акно для Валерыя Песіна — крыніца святла. Таму накіраванае святло адсутнічае ў зададзенай ім прасторы. Святло заменена аўтарам на колер, які мяккім і разам з тым імклівым струменем скіраваны да нас. Колер у работах мастака нібыта пульсуе, як і святло ў прыродзе.

"Колер у акне" — гэта тое, як адчувае мастак пах кветак, спеў птушак, струмені сонечнага святла. Паводле гэтых адчуванняў мастак вызначае сваю палітру. Колеравая гама ўзятая ім "за акном". Гэта варыяцыі сіняга, зялёнага, карычневага, гэта колеры нябёсаў, травы, зямлі, дажджу, вясёлкі...

Колер — гэта той прыродны матэрыял, з якога мастак Валерый Песін стварае свой уласны свет.

Наталля ЗУБРОВІЧ.

Праз акно

Акно — дамінантны вобраз у жывапісных творах Валерыя Песіна, прадстаўленых на персанальнай выставе "Колер у акне" ў Палацы мастацтва 24 лістапада — 7 снежня 1999 года.

Акно — гэта вока мастака, якім ён пазірае на свет блізкі, хатні, бяспечны — і на свет далёкі, знешні, чужы, але не менш прыцягальны. Гэта вока звернутае ўнутр дзвюх па-рознаму абсталяваных прастораў.

Акно (як і дзверы ці брама) здаўна сімвалізуе мяжу, пэўны рубеж, які падзяляе гэтыя дзве прасторы, два светы, але ў той жа час гэта і пераход паміж імі. Гэта — шлях для зрокавага праходжання.

Падобную функцыю выконвае рама карціны, якая "абводзіць" яе ўнутраны свет, але разам з тым уключае карціну ў інтэр'ер сваёй дэкаратыўнасцю і фактурнасцю. Менавіта рама дапамагае пераходу гледача ў той свет, які яна вызначыла сваім контурам. (Нічога дзіўнага, што Валерый надае шмат увагі выбару рамы для кожнай сваёй работы.)

Як частка і ўнутранага, і знешняга свету, акно вабіць аўтара і само па сабе. Таксама як і прадметы (звыклыя, якіх мы па гэтай прычыне не заўважаем), сталы і крэслы, чыё існаванне і фіксацыя гэтага існавання не менш цікавыя для мастака. Часцей за ўсё менавіта на гэтых вобразах канцэнтруецца ўвага, чаму ў немалой ступені спрыяе кампазіцыйная арганізацыя большасці карцін, ясная, немудрагелістая. Жыццё ўнутры карціны — жыццё без мітусні, маўклівае, спакойнае, жыццё ў стане чакання: "Ціхае жыццё", "Вечар", "Час сіесты", "Чаканне карабля". Адлюстраваныя на карцінах "Раніца" і "Першы снег" фігуры значныя не больш за прадметы вакол іх — такія ж ціхія, застылыя, яны зусім не імкнуцца заявіць пра сябе. Жанчына ў доўгай сукенцы, якая сядзіць у фатэлі на фоне высокага светлага акна ("Першы снег") не ёсць увасабленне канкрэтнага персанажа, вобраза — гэтая фігура больш падобная да манекена. А маленькая, нібы фарфоравая фігурка, што стаіць перад расчыненым акном у карціне "Чаканне карабля", знаходзіцца ў рэзкай прапарцыйнай неадпаведнасці з навакольным светам.

Спакой і нерухомасць, што ствараюць ураўнаважаная кампазіцыя і статыка фігур, — уяўныя. Рух нараджае шматфарбная паверхня палатна, дынамічныя, рознаскіраваныя мазкі шырокім пэндзлем. Самае рухомае "рэчыва" — асяроддзе, якое ахутвае ўсе прадметы. Здаецца, што яны зроблены з адной няўлоўнай матэрыі ("Час сіесты", "Акно Рэмбрандта").

Выявы вокнаў і прадметнага асяроддзя прысутнічалі ў работах Валерыя Песіна ад пачатку яго творчай дзейнасці (на выставе былі прадстаўлены і раннія яго карціны: "Бамжы", "Вокны на мора", "Восеньскае акно", серыя "Крэслы"). На такіх жа палотнах, як "Правінцыя", "Сустрэча ў лесе", "Восеньская прагулка", галоўныя героі — дзеці. Іх маленькія постаці, змешчаныя ў вялізную прастору карціны, нясуць у сабе іншы сэнс. Гэтыя безабаронныя істоты, якія выйшлі са свайго ўтульнага і адпаведнага ім па памерах пакоя, раптоўна апынаюцца ў бязмежным, чужым для іх свеце.

Здольнасць мастака адшукаць у самых "малазначных" прадметах унікальнасць, нібыта прыўзняць гэтыя прадметы над паўсядзённасцю, забяспечвае іх пераход у катэгорыю "эстэтычнага аб'екта". Змешчаныя ў іншую рэчаіснасць, абмежаваную рамай, яны набываюць статус самастойнасці.

У выяўленчым мастацтве цікавасць да прадмета была двух відаў: як да прадмета-знака ў адносінах да універсальнай прасторы і як да матэрыяльнага прадмета ў адносінах да канкрэтнага асяроддзя. У заходнееўрапейскім жывапісе, найчасцей рэлігійным, выявы архітэктурных фонаў, унутранага ўбранства пакояў, прадметаў штодзённага ўжытку, аксесуараў святых неслі ў сабе адпаведную сімвалічную нагрузку і дапаўнялі месца дзеяння для фігур-персанажаў карцін. Нярэдка выявы гэтых фігур рабіліся на фоне акна, а часам светлыя плямы вокнаў акаймоўвалі фігуру ў зацемненай прасторы (Леанарда да Вінчы, Рогір Ван дэр Вейдэн). Колькасць вокнаў і крыжападобны пераплёт уяўлялі сабой рэлігійную сімволіку.

Перастаноўка акцэнту з прадмета-знака на матэрыяльны прадмет шмат у чым садзейнічала развіццю двух жанраў: нацюрморта і інтэр'ера. Цяпер паўнавартасным персанажам карціны магла стаць кожная рэч, або створаная чалавекам, або пераўтвораная ім. Але вокны і дзверы ўсё яшчэ заставаліся другараднымі аб'ектамі. Гэтай часткі інтэр'ера — крыніцы бачнага святла і элемента арганізацыі прасторы карціны — асаблівую ўвагу надавалі ў асноўным галандскія жывапісцы XVII стагоддзя: Пітэр дэ Хох, Вермеер Дэльфцкі, Эмануэль дэ Вітэ.

Акно робіцца асноўным аб'ектам увагі мастака толькі на пачатку XIX стагоддзя ў рамантыкаў К.Фрыдрыха і І.Даля. Фігура жанчыны на фоне акна, што стаіць спінай да гледача, у Фрыдрыха сімвалізавала глыбокае рэлігійнае перажыванне. Матыў аб'яднання мікра- і макрасветаў пры дапамозе акна можна знайсці ў работах Марка Шагала, створаных у першай чвэрці стагоддзя.

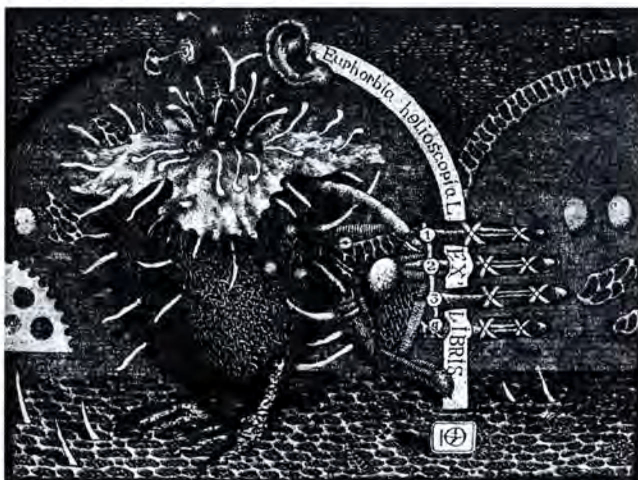
З гэтага гледзішча матыў акна не ёсць новая ідэя ў творчасці Валерыя Песіна, але ў ягоных работах можна ўбачыць асаблівае стаўленне мастака да гэтага аб'екта, якое сфарміравалася, відавочна, дзякуючы ўспамінам пра дзяцінства.

Усе рэчы (акно ў тым ліку), якія выяўляе мастак, маюць некалькі значэнняў. Яны нясуць адчуванне пэўнай прыналежнасці да чалавечага побыту. З іншага боку — гэтае адчуванне сціраецца дзякуючы асабліваму характару выявы вокнаў. У прасторы карціны яны знаходзяцца ў найбольш блізкіх дачыненнях з гледачом, але ў той жа час валодаюць дастаткова самастойным значэннем датычна і чалавека, і навакольнай прасторы. Перадусім тут важная сутнасць рэчаў, а не іх атрыбутыўны (другарадны) характар. Менавіта гэта дазваляе ўсумніцца ў правамоцнасці супрацьстаўлення свету вялікага (за акном) і свету малога (рэчыўнага).

Ала ГАЛЕТА.

Выйсці за межы будзённага

Алег СУДЛЯНКОЎ



1

Чыстае мастацтва мае быць акрэслена як спецыфічная эстэтычная абстракцыя пры максімуме прымянення яе да любога сюжэта, тэмы і напрамку — ад рэалізму да чыстай эстэтычнай абстракцыі і да ўжытковага мастацтва.

Павел Філонаў.

Сярод мастакоў-графікаў, якія скончылі тэатральна-мастацкі інстытут (Беларускую акадэмію мастацтваў) у 90-ыя гады, вылучаецца некалькі чалавек, аб'яднаных прыхільнасцю да тэхнікі глыбокага друку — да афорта і мецца-тынта. Гэта Юрый Якавенка (Гродна), Анжэла Малышава, Эрнст Пяшкоў і Андрэй Басалыга (усе Мінск). Агульнае ў іх яшчэ і тое, што ўсе яны прымалі ўдзел у міжнародных выставах графікі ў Іспаніі (Xativa), былі там пераможцамі і прызёрамі, і гэтыя выставы сталіся для іх своеасаблівым пачаткам пераможнага паходу за творчай славай, бо засведчылі плён пошукаў тэхнічных і кампазіцыйных вырашэнняў, пэўныя мастацкія навацыі.

Мне хацелася б спыніцца на адным вельмі важным кампаненце мастацкай творчасці, абавязковым складніку яе. Гэта — кураж, жаданне выйсці ў творчым працэсе калі не абсалютным пераможцам, то кімсьці блізкім да яго, "выдаць" нешта новае, нечаканае, здольнае здзівіць мастацкую публіку. Тварыць, каб сцвердзіць сваю індывідуальнасць, самастойнасць мастацкага мыслення, уласнае разуменне задачаў мастацтва. Рабіць свае творы ў разліку на аднадумцаў і цікавасць гледачоў да самога працэсу творчасці і ягонага плёну — графічнага аркуша, дакладней: адбітка з гравёрнай дошкі.

Мастакі па-рознаму разумеюць сваё месца ў сучасным свеце, свой сацыяльны статус у грамадстве. На маю думку, вельмі трывожным фактарам з'яўляецца прыніжэнне творчых асобаў у сучасным грамадстве, змена грамадскіх каштоўнасцей і арыенціраў, страта мастацкай інтэлігенцыяй свайго ўплыву на духоўнае развіццё грамадства. Цяжка назваць творчую асобу, якая ўладарыла б над розумам сучаснага чалавека. Зніклі куміры, а з імі і прыклады для наследавання, і гэта павінна трывожыць усіх нас. Кожная буйная творчая постаць (Л.Талстой або Пікаса, Пастарнак або С.Далі, Ф.Ропс або Верлен) была, нягледзячы на пэўны эпатаж грамадскай думкі, рухальнікам зменаў яе. З іх ініцыятывы мяняліся густы і меркаванні, ішло адмаўленне колішніх каштоўнасцей і ўзнікненне новых. Гэтыя асобы рабіліся своеасаблівым эталонам і рухальнікам прагрэсу.

2

З сярэдзіны XIX стагоддзя прыкладна праз кожныя 10–20 гадоў з'яўляліся новыя мастацкія плыні, найперш у жывапісе і графіцы. Даволі будзе нагадаць ланцужок: барбізонцы — імпрэсіяністы — постімпрэсіяністы — фавісты — кубісты — сюррэалісты — абстракцыяністы і г. д. Калі глянуць на сучасную карціну мастацкага свету, можна адчуць, што ідзе пошук новых каштоўнасцей, іншых вымярэнняў таленту, пошук канцэпцый творчасці, якая адлюстроўвае жыццё грамадства і новыя падыходы да ацэнкі творчай асобы. Модны ў апошнія дзесяцігоддзі кіч не мае персаніфікаваных куміраў, усе яны аднадзёнкі; іх творы разлічаныя на імгненне ўдачы, якое прамінае часам амаль зусім бясследна.

Немагчыма сказаць дакладна, што паўплывала на маладых графікаў, названых вышэй, але іх прага творчасці выклікае сапраўднае захапленне.

Так, Юрый Якавенка скончыў тэатральна-мастацкі інстытут у 1992 годзе, а ўжо ў наступным прыняў удзел у міжнароднай выставе ў г. Ксаціва ("Biennale 1993") і атрымаў першую прэмію, разам з тым і пэўную вядомасць у Іспаніі. У 1999 годзе там адбываецца ягоная персанальная выстава. Юрый Якавенка ўдзельнічае ў шматлікіх выставах і конкурсах, у першую чаргу ў так званых міні-прынтах. Ягоныя любімыя тэхнікі — мецца-тынта і афорт. Яны вельмі працаёмістыя. Так, мецца-тынта вымагае спачатку апрацоўкі дошкі так званай качалкай, а затым прасавання яе "гладзілкай", затое ў выніку атрымаецца дзівосны аксамітны адбітак, які паводле танальнасці пераходу колераў не мае сабе роўных у гравюрных тэхніках.

У Юрыя Якавенкі тонкае адчуванне і разуменне колеравых аб'ёмаў гравёрнай пласціны, веданне тэхнікі, кампазіцыйнае чуццё, гарманічнае спалучэнне інтуіцыі і рамесніцкай штодзённай працы. З качалкай ён пазнаёміўся выпадкова. Выкладчык інстытута Уладзімір Вішнеўскі падарыў яе аднаму студэнту. Вядома, усе іншыя таксама захацелі глянуць, як качалкай ствараецца фон гравёрнай дошкі. Юрый паспрабаваў — і нечакана для сябе захапіўся. Ён заняўся вывучэннем тэхнічных магчымасцей мецца-тынта, яе адметнасцей, "звязаў" гэтую тэхніку з афортам і акватынтай. З гэтага захаплення паўстала дыпломная работа пад назвай "Архіпелаг" (5 аркушаў). Менавіта яна і была адпраўлена на выставу ў Іспанію.

1 Клубень. Афорт, мецца-тынта, 1999.
2 Рыба. Афорт, 1997.
3 Экслібрыс. Афорт, мецца-тынта, 1998.

Потым ён захапіўся мініпрынтам, дзе яскрава выяўляюцца тэхнічныя магчымасці і раскрываецца талент мастака. Ён любіць ствараць серыі аркушаў, аб'яднаных адной тэмай, часта серыі маюць у назве нейкі ўнутраны для мастака сэнс. Гэта і серыя "Архіпелаг", і серыя "Кветкі" (у яе ўваходзілі аркушы, што сталі пераможцамі ў Іспаніі).

Серыя "Кветкі" цікавая тым, што ў кожнай гравюры як бы апісаны працэс развіцця расліны — ад зярнятка да кветкі, пры гэтым назва графічнага аркуша — гэта батанічная назва кветкі па-лацыні. На пытанне "Што гэта за кветка?" мастак адказвае: "Вазьміце слоўнік і пачытайце". Ягоныя кампазіцыі заснаваны на гратэску і абстракцыі, пры гэтым мастак дакладна разумее, што найперш яго зразумее падрыхтаваны чалавек, дзеля такога гледача ён і творыць.

У Юрыя ёсць дзіўная фантасмагорыя — "Рыба", якая ідзе на птушыных лапах, што выраслі на месцы плаўнікоў, а ролю хваста ў яе выконвае кісць чалавечай рукі. Здаецца, што гэта нейкае казачнае страшыдла, а пачынаеш углядацца ў перапляценне ліній на жабернай пласціне, у вока рыбіны, далонь, цераз якую праходзяць ікрынкі... Адкрываецца таямнічае, загадкавае жыццё.

Цікавы аркуш "Клубень", дзе метафарычна ўвасоблена бульбіна. Тонка прапрацаваны парасткі, вочкі, а замок-маланка быццам інфармуе, што "адзенне" бульбы будзе здымацца, і дасканала ўкампанаваны ў зрэз шалупіння надпіс "Ex libris" дасціпна ставіць тут кампазіцыйную кропку.

Адна з апошніх работ Ю.Якавенкі, "Імператар", прысвечаная Напалеону. Надзвычай гарманічная і лаканічная гравюра, хоць на ёй змясціліся і пазнавальная галава з славутай трохвуголкай, і сімвалічныя атрыбуты вайны і паходу, і рука, што скіроўвае наперад, гармата з ядром, зрынутыя сцягі і фантастычны французскі пеўнік... Аднак мяне ўразіла ў гэтым аркушы дзівосная, проста філігранная прапрацоўка дэталяў, сспляценне ліній і своеасаблівая гравёрная скань, а яшчэ — жахлівая пустыя вочы на твары героя. І ўсё гэта настолькі сціснута на маленькай прасторы, што ўвесь аркуш практычна ўспрымаецца ягоным цэнтрам.

Не так даўно мастак стварыў серыю "Гадзіннікі", якая наводзіць на думку пра зменлівы час, які праходзіць, быццам сцякае пясок ў пясочным гадзінніку перад вачыма маці.

Мастака прыцягвае класіка, і тут ён імкнецца ісці не пратаптанымі сцежкамі. Ягонае асэнсаванне самабытнае, яно амаль не перагукваецца з вядомымі творамі. Вось "Леда" — легенда, у якой мора неспазнанага і шырокія абсягі для творчасці. Паўзірайцеся ў дакладнасць штрыха, у кампазіцыю, у тую страсць Леды, як яе зразумеў мастак, і згадайце класікаў. Вы зразумееце, што мастак пайшоў уласным, невядомым дагэтуль шляхам.

Калі разглядаеш работы Юрыя Якавенкі, міжволі хочаш прылічыць яго да якога-небудзь папулярнага напрамку. Так, у ягонай творчасці ёсць шмат ад сюррэалістаў з іх "тэхнікай утойвання", недасказанасцю і ў той самы час з гранічным рэалізмам у выявах асобных дэталяў або групаў. Гэтыя "скажэнні" міжволі выклікаюць у памяці некалі выказаную У.Фаворскім думку: "Навучаны дакладна перадаваць натуру, мастак... павінен на свой страх і рызыку крыху сапсаваць натуру ... і гэтым надаць ёй мастацкасць". І асноўная задача майстра — адчуць тую тонкую мяжу, якая праходзіць паміж сапраўдным мастацтвам гратэску і містыкі і пошласцю кічу. Работы Юрыя Якавенкі разлічаны на ўдумлівага гледача, які з цікавасцю і захапленнем імкнецца ўспрыняць той прыхаваны сэнс, які мастак зразумеў у тыя імгненні ці доўгія гадзіны, што ён правёў сам-насам з гравёрнай дошкай, спрабуючы ўкласці свае думкі ў рэальнасць абсурдных асацыяцый або рэмінісцэнцый. Ягоныя работы — своеасаблівыя рымейкі тых абстракцый, якія існуюць у прыродзе чалавечага мыслення, а ягоныя шуканні маюць папярэднікаў (згадайце, напрыклад, людзей з птушынымі галовамі ў І.Босха). Аднак яны арыгінальныя, індывідуальныя і гэтым цікавыя.

Загадкавасць вобразаў Юрыя Якавенкі выклікае пэўную разгубленасць гледача, але гэтыя загадкавасць і недасказанасць, узброеныя бездакорнай тэхнікай гравёра, прыводзяць да нечага кшталту падманаў фокусніка-ілюзіяніста. Мастак дакладна адпрацаваў прыём, што пераконвае наведвальніка выставы ў рэальнасці паказанага прадмета, ці гэта выява існуючай у прыродзе кветкі, ці выдуманага, фантастычнага звера. Глядач змушаны выходзіць за межы будзённай логікі, імкнуцца да разумення свядомасці па-за ёю. І тады сціплы пейзаж "На прыколе", навеяны паездкамі мастака ў Галандыю, падштурхне яго да адмысловага разумення задачаў мастацтва і самога аўтара, што ўвасабляе новыя ідэі.

Мастак поўны творчых планаў, новых задумаў, і ягоныя разец нястомна дапамагае майстру ўвасобіць іх у матэрыяле. Юрый ведае, што мае свайго гледача, што яго праца запатрабаваная, і гэта падтрымлівае ў ім прагу пошуку, імкненне да глыбіні і дасканаласці.

Пераклад з рускай мовы.

3

Людзі і рэчы ў работах Ю.Пэна

Наталля Гулідава

Віцебскі мастак Юрый (Юдэль, Іегуда) Майсеевіч Пэн (1854–1937), партрэтыст і аўтар жанравых палотнаў, не цураўся прынцыпаў акадэмічнай школы. У некаторай ступені ён з'яўляецца прадаўжальнікам традыцый перадзвіжнікаў. Вернасць традыцыі ні ў якім разе не адмяняе яркай самабытнасці мастака. Ён стварыў цэлую галерэю правінцыйных тыпажоў: гадзіншчыкі, краўцы, пекары, шаўцы выпісаны ў характэрным атачэнні, з усімі падрабязнасцямі прадметнага свету. Даследчык творчасці Пэна Г.Казоўскі пісаў: "У сістэме традыцыйных уяўленняў побыт выступае як сакральная зона рэалізацыі запаведзяў — міцвот, як таямнічая сфера рытуальнага здзяйснення чалавека. Прызямленай будзённай рэальнасці ў гэтай сістэме надаецца сімвалічны маштаб быцця, і ў жывапісе Пэна габрэйскі побыт і ягоныя атрыбуты ператвараюцца ў сімвалічны сродак выяўлення духоўнай сутнасці народа"[1].

Бытавы жанр у творчасці Пэна вызначаецца своеасаблівасцю светабачання мастака. У ягоных работах уступаюць у дыялагічныя зносіны свет падзейны, дынамічны, канкрэтны час канкрэтнага чалавечага быцця — і свет уласна "знаходжання ў быцці", свет рэчавы, для якога важны не падзейны рытм, а факт існавання наогул, па-за часам, свайго роду момант статычнасці.

Найбольш вядомымі работамі мастака, якія адносяцца да бытавога жанру, з'яўляюцца: "Развод" (1907), "Суботняя вячэра" (1920-ыя гады), "Шавец-камсамолец" (1925), "Гадзіншчык" (1914), "Гадзіншчык" (1924), "Апошняя субота" (1910-ыя—1920-ыя гады).

З названых работ дзве — "Шавец-камсамолец" і "Гадзіншчык" (1914) — знаходзяцца ў Мінску ў Нацыянальным мастацкім музеі, астатнія захоўваюцца ў Віцебскім мастацкім музеі.

Менавіта палатно "Развод" з'яўляецца блізкім па свайму сацыяльна-псіхалагічнаму гучанню да школы перадзвіжнікаў. Героі падзяляюцца, умоўна кажучы, на акцёраў і гледачоў. Дзея адбываецца ў пакоі гарадскога рабіна. У цэнтры пакоя на першым плане стаіць галава сям'і з разведзенымі рукамі, які патрабуе вырашэння сямейнага канфлікту. Аблічча героя выклікае спачуванне: мы бачым профіль разгубленага, збянтэжанага чалавека. Каларытная і сама постаць у зношаным паліто з абвіслымі кішэнямі, дрэнна зашпіленым гузікам, у стаптаных і даўно не ваксаваных ботах. Твар і рукі мастак прапісвае, захоўваючы тонкасць пераходу мазкоў, а вось у выяве адзення мазок як бы выпадковы, неарганізаваны, пакінуты без паўтонаў, што быццам падкрэслівае заношанасць адзення. Кампазіцыя другога плана падзяляецца на дзве часткі. Справа паказана жанчына, якая сядзіць ў чаканні, злева за сталом — два рабіны. Колеравае вырашэнне таксама садзейнічае выяўленню дзвюх кампазіцыйных груп: мужа і жонкі, з аднаго боку, рабінаў — з другога. Фігуры старцаў-рабінаў выпісаны ў зацемненым куце інтэр'ера. Такое ўжыванне кампазіцыі і колеру не выпадковае, яно падкрэслівае існаванне герояў у розных жыццёвых варунках і надае адлюстраванню дынамічнасць.

Кожны персанаж псіхалагічна дакладна акрэслены. Жанчына, якая сядзіць каля мужа, агорнута сваімі думкамі. Хустка, накінутая на плечы, змякчае вобраз. Рукі самкнутыя і ляжаць на каленях. Твар з сумнымі вачыма выпісаны ў матава-бледных тонах. Быццам арэол вакол твару — жоўтая хустка. Тут арганічна злучаюцца пластычнае і каларыстычнае вырашэнні вобраза.

Постаці жанчыны і яе, магчыма, пакрыўджанага мужа звернуты да двух рабінаў, якія сядзяць за сталом перад разгорнутай кнігай. Іх твары прапісаны дэталёва і па-майстэрску. Яны адкрытыя гледачу: мы бачым ілбы, пакрытыя сеткай маршчын, уважлівыя вочы, сівыя бароды. Тонкім мазком мастак лепіць гэтыя твары, рукі, пакідае чорнымі адзенне і наваксаваныя боты.

На заднім плане карціны — некалькі зацікаўленых асоб, выпісаных эскізна, якія надаюць сцэне жывую выразнасць.

Рэалістычнасць палотнаў Пэна адзначаў ягоны вучань Марк Шагал: "Вам не варта ісці ў поле, не трэба гуляць па горадзе, звяртаць увагу на людзей, не трэба ісці ў тэатр, у царкву, у сінагогу — вы ўсё маеце перад сабою, усё стогне, плача на карцінах Пэна штохвіліны, і ўдзень, і ўвечары, у суботу, у свята"[2].

Псіхалагічная распрацоўка вобразаў адбываецца на фоне пэўнага рэчыўнага рада. Гэты любімы прыём мастака. Тонка і старанна прапісаныя рэчы ствараюць своеасаблівы значны свет, нязменны, які імкнецца да вечнасці. Рэчы, у канчатковым выніку, — гэта і ёсць знак вечнасці, філасофскага напаўнення, што прысутнічае ў канкрэтнай рэальнай падзеі.

Сама падзея адбываецца ў пакоі з нязменным інтэр'ерам. Мы бачым насценны гадзіннік з тоненькімі ланцужкамі і суцэльнымі вагамі, трохі ніжэй вісяць побач два партрэты ў пазалочаных рамах. Продкі "быццам нябачна ўдзельнічаюць ва ўсім, што адбываецца, і здаецца, што ўсе пакаленні габрэйскага народа сышліся разам і над імі неўладарны час, які бясстрасна адмяраецца гадзіннікам"[3].

Пад нізкай столлю вісіць люстра, якая ўпрыгожана лёгкім дэкорам з фігурнымі падсвечнікамі і забытым агаркам свечкі. На печы — лямпа з абажурам і тонкім кнотам, несувымерным з масіўнай падстаўкай, у цэнтры — стол, накрыты белым абрусам з мудрагелістым арнаментам, на стале велічна размешчаны старыя кнігі — сховішча глыбокай мудрасці і вечных ісцін. Адасобленасць рэчыўнага свету, жыццё рэчаў само па сабе падкрэслены мастаком у гэтай рабоце.

Іншы свет — дамашні — у творы "Суботняя вячэра". Зручна абапіраючыся на край стала, сядзіць мужчына. З заплюшчанымі вачыма, ён паўтарае малітву. Адкрыты маршчыністы лоб, сівая барада падказваюць нам, што чалавек гэты ўмудроны жыццёвым вопытам. Жонка клапатліва паклала адну руку на плячо мужа, а другую трымае на раскрытай кнізе: водзіць па ёй указальным пальцам. На яе галаве, па звычаю, завязана хустка.

Тут усё падначалена аднаму — роздуму аб прачытаным. І няважна, што крошкі на стале, што посуд з рэшткамі ежы не прыбраны. Існуе натуральнае адзінства рэчаў, якое складваецца ў карціну побыту: мяккая, напалову з'едзеная хала — адмысловы дар Бога чалавеку, святочная суботняя ежа. На заднім плане палатна — кніжная паліца, камода, засцеленая белай сурвэткай з фрэнзлямі, на ёй — два падсвечнікі і медны самавар.

Мяккае святло, характэрнае для палотнаў Пэна, робіць амаль адчувальнай і гэтую сцэну, напоўненую патаемным сэнсам Суботы. Бачны свет, натхнёны мастаком, у той жа час захоўвае цяпло і ўтульнасць канкрэтнага чалавечага месцазнаходжання. "Апісаць карціны Пэна я не магу. У дзяцінстве я іх слухаў, нюхаў і кранаў рукамі..." — гаварыў Марк Шагал[4].

У даным выпадку сямейны партрэт мае асаблівае "прадметнае суправаджэнне": тут кожная рэч "прызначана для задавальнення менавіта духоўных патрэбаў, і, больш за тое, само (яе) стварэнне ўжо мае на мэце наяўнасць духоўных стымулаў і рэальна выступае як духоўная патрэба"[5].

Глядач атрымлівае багацейшы матэрыял для асэнсавання рэлігійнай традыцыі ў яе бытавым увасабленні.

У карціне "Шавец-камсамолец" бачны два кантрастуючыя ў даны момант светы: свет дынамічны, падзейны — і свет рэчыўны, спынены. Сканцэнтраваны твар юнака, які чытае мясцовую газету "Зара Захаду" ў сваёй майстэрні. Газетныя загалоўкі: "Напярэдадні 1-га Мая", "У Польшчы"... Чытанне паглынае юнака — пра гэта сведчыць напружаная складка на пераносіцы, апушчаны позірк, сціснутыя губы. На стале бязладна раскіданы рэчы, звязаныя між сабой прызначэннем, знакавай роллю: малаток, шыла, дробныя цвікі. Рэч падначалена чалавеку, патрэбна яму і мае свае функцыі. На рабочым стале таксама абутак, які належыць розным людзям:

дамскі белы туфлік — знак маладосці і вытанчанасці, чаравікі, галошы, якія шмат паслужылі на сваім вяку. Рэчы сабраны разам, але кампазіцыйным цэнтрам з'яўляецца дамскі туфлік, акцэнтаваны колерам. Захоўваючы цяпло і сілу ўздзеяння чалавечых рук, сляды звычак, звязаныя з вобразам гаспадара, рэчы як бы стварылі супольнасць, свой свет. І мастак магіяй таленту змушае старанна разглядаць яго, пранікаць у яго, спыняцца ў ім, каб адчуць на імгненне дабратворнасць быцця і дазволенасць знаходзіцца ў ім.

Найбольш глыбока філасофія часу ўвасоблена Ю.Пэнам у работах "Гадзіншчык" (1914) і "Гадзіншчык" (1924). Першае палатно паказвае гадзіншчыка паглыбленым у чытанне газеты (матыў, які паўтараецца ў Пэна). Свет "падзей" ствараецца мастаком з дапамогай знака часу — газеты "Хайет" ("Сёння"). Яна напоўнена весткамі з рэальнага свету, дзе ўсё змяняецца ў шалёным рытме: пачатак Першай сусветнай вайны, рост цэнаў, навуковыя адкрыцці, тэхнічныя вынаходствы і г. д. Газета заклікана сцвярджаць прыярытэт падзей у дачыненні да быцця. Мас-

1 Гадзіншчык. Палатно на фанеры, алей, 1924. 70x75. Віцебскі мастацкі музей.

2 Суботняя вячэра. Алей, 1920-ыя гады. Віцебскі мастацкі музей.

3 Гадзіншчык. Алей, 1914. 60х67. Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь.
4 Апошняя субота. Алей, 1910-ыя–1920-ыя гады. Віцебскі мастацкі музей.

так дасціпна “сутыкае” два разуменні часу: газета — крыніца пазнання часу сённяшняга, і ў тое ж імгненне яна ў руках чытача-майстра, што рамантуе гадзіннікі, якія гэты час фіксуюць. Гадзіннікі ламаюцца — час спыняецца, ідзе наперад ці застаецца ззаду. Час ілюзорны.

За спінай гадзіншчыка на сцяне вісяць старадаўнія ходзікі, на стале — разабраныя на дэталі гадзіннікі самых розных формаў. Увесь пакой быццам агорнуты “рэмбрантаўскай карычневасцю”. Стрэлкі спыненых механізмаў паказваюць розны час — рэчыўны свет мае своеасаблівы рытм, які не карэспандуе са светам падзейным.

Крыху інакш інтэрпрэтуецца тэма часу ў больш позняй рабоце майстра (“Гадзіншчык”, 1924). За сталом сваёй майстэрні сядзіць гадзіншчык і прыводзіць у рух стрэлкі гадзінніка. Вачэй майстра не бачна, выпісаны толькі лоб з сеткай маршчын. За ягонай спінай вісяць на сцяне ходзікі з тонкімі ланцужкамі і цяжкімі гірамі. Бляск металу такі ж гучны, як рытмічнае гучанне механізмаў, што міжволі ўяўляецца гледачу.

На рабочым стале стаіць будзільнік, цыферблатам павернуты да гледача. Яго форма арганічная і простая. На эмалевым цыферблаце — тонкія прыгожыя стрэлкі. Побач кішэнныя гадзіннікі ў нікелевым корпусе, наручныя гадзіннікі з рашоткай, што засцерагае шкло ад удараў. Формы прадметаў актыўна ўзаемадзейнічаюць, рэчы адцяняюць адна адну фактурай, колерам, у іх адчуваецца матэрыяльная паўната, карыснасць. Рэчы становяцца не падрабязнасцю, знакам прафесіі, а самастойнай падзеяй, цэнтрам аўтарскай задумы.

У даным выпадку “рэчакарыстанне” канкрэтна і наглядна азначае даволі важны аспект жыцця чалавека. Відавочна ці таемна, часта з вялікай доказнай сілай рэч “гаворыць” і пра патрэбы чалавека, і пра яго мэты, пра яго розум.

Свет гадзіннікавых механізмаў, кожны з якіх узяты асобна, фіксуе падзеі жыцця якога-небудзь чалавека, яго сям'і, роду. Гэты свет тут аб'яднаны ў ціхай гармоніі, дзе суіснуюць не механізмы, а рэчы, дзе праз “вонкавы выгляд” зафіксавана іх значнасць. З'яўляючыся “ахвярамі” свету падзейнага, гадзіннікі ўсе разам (і старадаўнія ходзікі з вензелямі, і кабінетныя, і тыя, што жывуць у саржавай кішэні) стварылі, па задуме мастака, своеасаблівы свет — па-за часам, па-за падзеямі. Схільныя спыніцца ў любы момант, на палатне гадзіннікі падпарадкаваны бесперапыннасці. Бесперапыннасць — уласцівасць традыцыйнага жывапісу — можа быць у даным выпадку інтэрпрэтавана як уласцівасць быцця, што ўгадана і ўвасоблена мастаком, які добра ведаў, і што такое блытанасць жыццёвага рытму.

“Рэчыўны свет” у рабоце “Апошняя субота” патрабуе іншага асэнсавання. Тут мастак не кадзіруе сваю задуму, сама назва вызначае падзею, рытуальны сэнс якой добра вядомы.

У цэнтры пакоя размешчаны ложак, на якім ляжыць старая жанчына. З заплюшчанымі ва-

4

3

чыма, яна з вялікай пашанай чытае малітву, трымаючы рукі вакол запаленай свечкі. Яе вобраз чысты, яна ўся ў белым. Цёплае святло, што падае на твар і рукі, сівыя валасы, схаваныя пад беласнежнай хусткай, крухмальная сукенка і белая бялізна падрыхтаваны да падзеі. Побач стол з белым абрусам і атрыбутамі сустрэчы суботы: металічны падсвечнік з адной запаленай свечкай, хала, накрытая сурвэткай. Пакой ахінуты вячэрнім змрокам, толькі ледзь бачныя партрэт на сцяне, паліца з кнігамі і белы кубак... Справа стаіць стары, трымаючы ў руках запаленую свечку. Ягоная постаць пададзена цёмным сілуэтам.

Ва ўсім адчуваецца прысутнасць Усявышняга. Пераадольванне “рэчыўнага” свету, прыярытэт духоўных сутнасцей, звернутасць да Бога — такі таемны сэнс палатна.

Гаворачы пра спецыфіку бытавога жанру ў Пэна, неабходна падкрэсліць, што выпісаныя ім інтэр'еры — гэта фрагменты канцэптуальнай карціны свету. Ствараючы ўнутранае псіхалагічнае напружанне, аўтар прымушае гледача глыбей асэнсоўваць ягоныя сувязі. “Рэчыўны свет” карцін Пэна ўстанаўлівае момант раўнавагі быцця, які не залежыць ад чалавека. У Пэна рэчы утылітарныя, яны патрэбныя, але ў пэўны момант робяцца самадастатковымі. Ствараючы работы жанравыя, якія адлюстроўваюць сцэны і сцэнкі чалавечага жыцця, мастак адначасова стварае вобраз іншага свету — свету, у якім значнасць падзей, сюжэтаў “ахаладжана” значнасцю рэчаў, сведкаў гэтых падзей. Тое, што традыцыйна прынята разглядаць як узоры бытавога жанру, у інтэрпрэтацыі Пэна дасягае ўзроўню філасофскіх эскізаў.

---

[1] Казовский Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. М. С. 46.

[2] Шагал М. Мой первый учитель//Рывкин М., Шульман А. Юдель Пэн. Витебск, 1994. С. 35.

[3] Казовский Г. Художники Витебска... С. 37.

[4] Шагал М. Мой первый учитель... С. 35.

[5] Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина)//Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 22.

Зацікаўлены позірк знутры

Алесь ТАРАНОВІЧ (Берлін, Германія)

Выяўленчае мастацтва ў сучаснай Германіі, як і раней, займае важнае месца ў культурным жыцці краіны. Артыкул 5 Асноўнага закона гарантуе свабоду меркаванняў і свабоду творчасці. У пасляваеннай Германіі вырасла ўжо некалькі пакаленняў мастакоў, якія не ведаюць ні знешняга, ні ўнутранага цэнзара. Менавіта права вольна выказваць сябе і сваё меркаванне пастаянна сутыкае розныя пазіцыі і змушае выпрацоўваць уласную, што з'яўляецца важным элементам дэмакратыі і не дае грамадству падставы вяртання да таталітарызму. У пасляваеннай Германіі ніколі не было барацьбы паміж акадэмізмам і мадэрнізмам, рэалізмам і авангардызмам. Мастакі ўсіх напрамкаў цудоўна суіснавалі і суіснуюць адзін з адным.

У краіне існуюць сотні розных мастацкіх галерэй, у буйных гарадах шмат мастацкіх цэнтраў (кшталту “Tacheles” або “Betania” ў Берліне), дзе адначасова жывуць і працуюць дзесяткі мастакоў. Ніхто не возьмецца назваць колькасць мастакоў у Германіі, бо толькі замежнікі тут ёсць з 184 краінаў, і многія з гэтых мастакоў — нелегалы.

Выпускаюцца газеты і часопісы па мастацтву самых розных напрамкаў. Штогод праводзяцца шматлікія конкурсы, часам з вельмі саліднымі прэміямі. Існуе вялікая колькасць калекцыянераў і спонсараў.

Нягледзячы на ўсё гэта, нямецкае выяўленчае мастацтва даўно спынілася ў сваім развіцці, больш за тое, яно знаходзіцца ў тупіку. За апошнія дзесяцігоддзе не з'явілася ніводнага колькі-небудзь славутага майстра ў мастацтве Германіі, чыя вядомасць перасягнула б межы краіны і работы якога пазнаваліся б так лёгка, як у свой час гэта было, напрыклад, з Й.Бойсам.

Пошукі адказу на пытанне “Ці крызіс у нямецкім мастацтве можна лічыць часткаю, складнікам крызісу сусветнай культуры ў цэлым?” не з'яўляецца мэтаю аўтара артыкула. Мне хацелася б толькі падзяліцца сваімі назіраннямі і развагамі, бо вось ужо гадоў дзесяць я ўважліва сачу за тым, што адбываецца ў мастацтве Германіі. Ступень жа аб'ектыўнасці ці суб'ектыўнасці вывадаў не мне ацэньваць.

На мой погляд, паміж беларускім і нямецкім мастацтвам сёння больш адрозненняў, чым падабенства. Я ўжо згадваў пра адсутнасць барацьбы груповак, стыляў і кірункаў, адсутнасць самацэнзуры ў мастакоў Германіі. І зноў сутыкнуўся з існаваннем усяго гэтага тут, у Беларусі, падчас свайго нядаўняга кароткага побыту. Прынцыпова інакш ладзіцца выкладанне ў мастацкіх школах і акадэміях. У Германіі ў першую чаргу выхоўваюць асобу, вучаць самастойна мысліць, а прафесійнае майстэрства, “школа” ў яе акадэмічным разуменні стаіць на другім плане.

У пасляваеннай Германіі мастаку ніколі не даводзілася сутыкацца са словам “забаронена”. Таму нават прыхільны да мяне суразмоўца не можа паверыць, што ў свой час у СССР быў забаронены імпрэсіянізм. Проста таму, што не разумее, якім можа быць матыў падобнай забароны. А ў Мінску мне распавялі пра “свежыя” праблемы, з якімі сутыкнуліся арганізатары Першага міжнароднага фестывалю па перформансу. Яны карэняцца ў той самай дрымучай неабазнанасці ўладу маючых.

У Германіі няма буйных дзяржаўных саюзаў мастакоў, затое заўсёды існавала вялікая колькасць дробных незалежных арганізацый, якія гуртуюць людзей па інтарэсах. Немцам не абавязкова чуць або чытаць чыёсьці меркаванне пра творчасць, напрыклад, С.Далі, І.Босха, П.Пікаса, М.Эрнста. Можна проста паглядзець іх творы ў музях або на перасовачных выставах. Яшчэ адно адрозненне: дзяржава не шкадуе грошай не толькі на развіццё такіх прыярытэтных напрамкаў, як дызайн ды архітэктура, але і матэрыяльна падтрымлівае цэнтры мастакоў лявацкай арыентацыі, якія крытыкуюць урад і сам дзяржаўны лад. Прыклад таму —

Алесь Тарановіч нарадзіўся ў Мінску. Скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут (1984). Працаваў мастаком у Вілейскім раёне. З сярэдзіны 70-ых браў удзел у “кватэрных” выставах, спрабаваў сябе ў ролі тэарэтыка андэрграўнду. З пачаткам “гарбачоўскай перабудовы” яго грамадская і мастацкая дзейнасць актывізуецца. 1986 год — удзел у працы маладзёжнай суполкі “Талака”, 1987 — стварэнне мастацкай суполкі “Галіна”, 1989 — правядзенне першай рэспубліканскай выставы нефармальнага мастацтва.

Стваральнік і першы дырэктар галерэй “Мастацтва” і “6-ая лінія”, супрацоўнік мастацкага цэнтра “Жыльбел”. Саюз мастакоў адмовіў яму ў прыёме; у 1996 годзе А.Т. стаў сябрам Беларускай асацыяцыі журналістаў (аўтар больш 100 публікацый у розных выданнях, пераважна па выяўленчаму мастацтву). У 1995 годзе стварыў у Мінску тэатр “Сталёвы аргазм”, з якім выступаў (у якасці рэжысёра, артыста) у Беларусі і за яе межамі. У 1997 годзе стварыў “Клуб вольных жанчын”. З 1998 года жыве і працуе ў Берліне.

скандальна вядомы Kunsthaus Tacheles. Гісторыя непрызнанага мастака Адольфа Шыкльгрубера і італьянскіх футурыстаў-фашыстаў шмат чаму навучыла еўрапейскую супольнасць. І цяпер тут лічаць, што лепш мець справу з цывілізаваным бунтам, з “прыручанымі” іншадумцамі. Але, бадай, самае галоўнае: у Германіі існуе моцная падтрымка нацыянальных мастакоў, “сваіх”. Амаль са школьных гадоў. Мастаку-замежніку, якім бы таленавітым ён ні быў, ніколі не атрымаць усеагульнага прызнання і не трапіць у знакамітыя калекцыі.

Існуе думка, што наша (беларуская, руская, савецкая) школа мацнейшая за нямецкую. Гэта так і не так. Сапраўды, у цэнтры Берліна, на Kudamm, дзе традыцыйна сядзяць партрэтысты, часам можна пачуць: “Глядзі, гэта руская школа”. Што азначае — узор майстэрства. Часта персанальныя або групавыя выставы мастакоў з былога СССР больш цікавыя, чым нямецкія. Аднак прычына тут не ў адметнасцях нацыянальнага таленту. У сучаснай Германіі, краіне дынамічнага развіцця, усе лепшыя мастацкія сілы кіруюцца ў бок прамысловага мастацтва, у першую чаргу ў архітэктуру і дызайн. Каб убачыць сапраўдныя дасягненні ў гэтай галіне, дастаткова схадзіць на Potsdamer Platz у Берліне або ўсвядоміць, чаму нямецкая аўтамабільная прамысловасць актыўна развіваецца і сёння, у той час як японская і амерыканская зведваюць праблемы. Трэцім, таксама вельмі важным асяродкам канцэнтрацыі мастацкіх талентаў з’яўляецца рэклама, дзе кожны кваліфікаваны спецыяліст дасканала валодае камп’ютэрнай графікай. Тут “круцяцца” вялікія грошы, попыт на рэкламу вялізны, лепшыя мастакі імкнуцца трапіць сюды.

Сітуацыя ў традыцыйным выяўленчым мастацтве прама супрацьлеглая. Вялікія і малыя галерэі амаль заўсёды бязлюдныя, толькі наяўнасць спонсара дае надзею на выжыванне. Традыцыйнае выяўленчае мастацтва ў Германіі стала проста прытулкам няўдачнікаў, часта няўдачнікаў-палітыкаў. Таму многія творы апошніх разглядаюцца не з мастацтвазнаўчых пазіцый, а як свайго роду сацыяльны феномен.

Як і раней, хоць і не так выразна, як у 60-ыя — 80-ыя гады, адны эстэтызуюць брыдкае, прымiраюцца такім чынам з ім, другія замыкаюцца ў вежы супрацьлеглага яму чыста фармальнага артыстызму. Работы многіх мастакоў уяўляюць сабою сумесь універсальнай іроніі і нігілізму, абсалютнага душэўнага холаду і сарказму. Выразна прасочваюцца расчараванне ў якой бы там ні было маралі, страта веры ў любыя гуманістычныя каштоўнасці, адмаўленне ад сентыментальных ілюзій. Мэта — самавыяўленне і стварэнне новай рэальнасці, рэальнасці, якая не суадносіцца з аб’ектыўнай рэчаіснасцю і мае абсалютную самакаштоўнасць. Мастакі постмадэрнізму адмаўляюць не толькі змест, але і ўсялякае формаўтварэнне ўвогуле, часта перакладваюць гэты клопат на плечы машын і розных прыладаў. Тут і відэа-арт, і медыя-арт, і міні-арт, і структуральнае мастацтва, мастацтва па тэлефону, камп’ютэрная графіка і да т.п. Доступ да заняткаў мастацтвам адкрыты любому чалавеку з вуліцы, і гэта лагічнае завяршэнне эвалюцыі авангарда. Разрыў выяўленчага мастацтва з рэальным жыццём стаў абсалютным, таму і пустуюць выставачныя залы.

Чытач спытае, аднак, як жа ў такім выпадку жывуць, чым займаюцца і на што спадзяюцца згаданыя ў пачатку тысячы мастакоў традыцыйнай арыентацыі. Сярод іх, як і ўсюды, існуе іерархічная лесвіца, верхнія прыступкі якой займаюць (не здзіўляйцеся!) мастакі з былой ГДР, якія здолелі зрабіць сабе імя як дысідэнты яшчэ ў 70-ыя — 80-ыя гады. Гэта Г.Базеліц, Л.Імендорф, славуты Пенк, Б.Хайсіч, В.Зітэ, В.Цюбке і інш. Сёння гэта жывыя класікі, і менавіта іх работы набываюцца нямецкімі калекцыянерамі. Для іх ладзяцца выставы, публікацыі пра іх з’яўляюцца як у спецыялізаванай, так і ў звычайнай прэсе, яны бываюць на тэлеэкране і да т. п.

А што ж тыя, іншыя, на ніжэйшых прыступках лесвіцы, у тым ліку і мастакі-замежнікі? Проста жывуць па законах рынку. Каб мець хлеб і да хлеба, такі мастак павінен валодаць якасцямі бізнесмена, прадзюсера, мастацтвазнаўца і шмат чым яшчэ. Ягоная асоба, ягонае ўменне прабіцца, знайсці спонсара, адчуць кан’юнктуру, падзенне і ўзлёт попыту значаць часам нашмат больш, чым сама творчасць. Адсюль і рэкламныя абвесткі галерэй: “Сёння цэны на карціны зніжаны на 30%, 40%, 50%”, уявіць якія ў Беларусі проста немагчыма. Адсюль і метады аптовага продажу вялікіх партый карцін па дэмпінгавых цэнах. Адсюль і творчасць па метаду “брыгаднага падраду”. Так працуе, напрыклад, група мастакоў, якая падпісвае свае карціны Wilkinsson. Палатно памерам 3x2,5 метра яны ліпкай стужкай дзеляць на кавалкі 50x60 см, затым адзін зафарбоўвае паверхню валікам, другі “праходзіць” па ёй мастыхінам, трэці завяршае працу пэндзлем... Назаўтра дылер развозіць па галерэях 30 гатовых карцін. Усё прапануецца оптам, па нізкіх цэнах. І так партыя за партыяй. Галерэя, таксама оптам, прадае ўжо аформленыя карціны ў які-небудзь санаторый, гатэль, рэстаран. Групаў мастакоў, падобных на Wilkinsson, у Германіі шмат. Прыблізна так дзейнічаюць в’етнамскія і кітайскія мастакі, прапануючы на святах, вулічных гуляннях сотні карцінак (памеру паштоўкі і большага) за мізэрную цану.

Вось так жыве мастацтва ў Германіі 2000 года. Даўно канулі ў Лету такія паняцці, як “барацьба ідэалогій”, “мастацкі прагрэс”, “мадэрнісцкі ўпадак” і інш. Выяўленчае мастацтва нагадвае вялізнае вогнішча, што пакрысе астывае. Бясспрэчна, мадэрнісцкае эксперыментатарства сталася высокаэфектыўным сродкам для стымулявання тэхнічных відаў мастацтва і камерцыйнай стыхіі індустрыі забаў.

А што будзе з нямецкім мастацтвам у XXI стагоддзі? Мяркую, ніхто не рызыкне адказаць на гэтае пытанне. Грамадства ж чакае традыцыйнага пералому ў мастацтве на стыку тысячагоддзяў.

Пераклад з рускай мовы.

ПРАЦАЎНІКІ Себасцьяо Сальгада

Нэлі БЕКУС-ГАНЧАРОВА

...Тэкстыльная прамысловасць, Бангладэш, 1989 год. Нафтавыя платформы, Баку, Азербайджан. Бойня, Паўднёвая Дакота, ЗША, 1988 год. Рыбалоўства, Іспанія, 1991 год. Лоўля тунца, Сіцылія, 1991 год. Здабыча золата, Бразілія, 1989 год. Здабыча вугалю, Індыя, 1989 год. Здабыча жалезнай руды, Казахстан. Вытворчасць аўтамабіляў, Запарожжа. Чыгунка, Францыя, 1989 год. Спуск карабля, Гданьск, 1990 год. Нафтавыя вышкі, Кувейт. Вытворчасць магнію, тытану, волава, Казахстан, 1991 год. Здабыча сульфітаў, Інданезія, 1991 год. Парфумерная прамысловасць: збор і транспартаванне кветак, дэстыляцыя, Францыя, 1989 год. Збор зерня какавы, Бразілія, 1990 год. Збор чайнага ліста, Руанда. Выраб тытуню, Куба, 1988 год. Будаўніцтва канала імя Індзіры Гандзі, Індыя, 1989 год...

Гэта — подпісы да фатаграфій бразільскага фатографа **Себасцьяо Сальгада** (Sebastião Salgado, нар. 1944), якія аб’яднаны ў агульную серыю ***Працаўнікі***. Выставачны праект з гэтай жа назвай, складзены прыблізна з 150 фатаграфій, вандруе па розных краінах свету. У красавіку — маі бягучага года выстава экспанавалася ў варшаўскім Цэнтры сучаснага мастацтва “Zamek Ujazdowski”.

Нягледзячы на шырокую геаграфію здымак і разнастайнасць сфераў чалавечай жыццядзейнасці, якія даследуе фатограф, выстаўленыя фатаграфіі злучае агульны аб’ект — выяўленне знясіленага, зморанага працоўнага чалавека, які заняты самай непрывабнай працай, схаванай ад вока цывілізаванага свету. Цяжка супаставіць выявы з датай здымак — канец 80-ых — пачатак 90-ых гг. XX стагоддзя. Здаецца, што так маглі выглядаць людзі сярэднявечча, прынамсі, на зары індустрыяльнай эры, але ніяк не ў часы высокаразвітых камп’ютэрных тэхналогій. Некаторыя фатаграфіі з першага позірку ўражваюць сваёй архетыпавай блізкасцю да візуальных вобразаў мінулых стагоддзяў, як, напрыклад, віды золатакапальні ў Бразіліі, якія нагадваюць фотарымейкі карцін Пітэра Брэйгеля з дамешкам лабірынтавай геаметрыі Эшэра, якая на фатаграфіях Сальгада выбудоўваецца з чалавечых цел. Уяўленне лёгка ўцягваецца ў гэткае вандраванне ў часе, пакуль не сутыкаешся з “упартай”, нават абуральнай датай, што азначае не проста пэўны год, а тое, што мы называем цяперашнім часам, г.зн. тое, што адбываецца цяпер, у гэты момант. Няцяжка ўявіць сабе, што многія з гэтых жанчын збіраюць бавоўну па сённяшні дзень у тых жа ўмовах або хтосьці з гэтых жа рудакопаў караскаецца па стромкай гары з чарговай порцыяй залатой руды. Верагодна, ужо дзеці гэтых дзяцей працуюць на зборы ліставога чаю або бабоў какавы. Дзесяцігоддзе — гэта не той адрэзак часу, які здольны прынесці нейкія перамены туды, дзе не мелі ніякага эфекту тысячагоддзі.

Паказаная Сальгада рэчаіснасць не толькі чарговы раз сутыкае нас са звычнай розніцай узроўняў жыцця ў цывілізаваным свеце і краінах “трэцяга свету”, гэта нейкая іншая градацыя — не краін, а чалавечых жыццяў, дзе людзі падзелены паводле якасці іх штодзённага жыцця, па якасці працы. (Не выпадкова ў аб’ектыў Сальгада трапляюць як Руанда, Індыя, Бангладэш, так і Францыя або Злучаныя Штаты.) ***Праца*** як не эканамічная, а як чалавечая катэгорыя стварае правобраз чалавека, ягонае аблічча, ягоны

1

2

1 Плантацыя цукровага трыснягу. Жабацікале, штат Сан-Паўлу, Бразілія.
2 Запарожскі металургічны завод.

ўласны свет. Са здымкаў Сальгада пазіраюць не толькі вочы розных людзей, у якіх адлюстроўваюцца стомленасць ад непасільнай працы і мізэрныя сродкі да існавання, здабываныя імі. Часта Сальгада суправаджае фатаграфічныя выявы статыстычнай інфармацыяй, паведамляючы нам, колькі какавы спажываецца ў год адным чалавекам ў тых краінах, дзе яе вырошчваюць, і там, дзе яе купляюць у крамах (у Швейцарыі — 8,8, Францыі — 4,4, ЗША — 3,8, Мексіцы — 0,77, Бразіліі — 0,62, Філіпінах — 0,26 фунта), колькі кілаграмаў важыць груз, які насільшчык руды падымае на вышыню некалькіх кіламетраў некалькі разоў на дзень, колькі атрымлівае за сваю працу зборшчык какавы або насільшчык сернай руды. Аднак не толькі такія падрабязнасці фарміруюць вобразы людзей з гэтых фатаграфій, але і само іх штодзённае жыццё — той асаблівы тып рэальнасці, які складваецца з кліматычных асаблівасцяў, спецыфікі ландшафту, умоў эканамічнай сістэмы, здольнасці зямлі даваць пэўны ўраджай. І, вядома, усё гэта аздоблена гісторыяй. Не гісторыяй войнаў, пераносаў дзяржаўных межаў, змены ўлады, а гісторыяй шматлікіх чалавечых адкрыццяў, якія прызвычаілі нашага сучасніка да ранішняга кубачка кавы, да некалькіх кропелек парфумы, да залатых бранзалетаў і заручальных пярсцёнкаў, аўтамабіляў, чыгункі, прыемнай прахалоды бавоўнянай тканіны гарачым летнім днём і да шмат чаго іншага. Усё гэта сумуецца ў адзінае цэлае — рэальнае жыццё, з якога Сальгада пры дапамозе фатаграфіі, як хірургічным скальпелем, вылучае асобныя вобразы канкрэтных людзей, іхныя позіркі, у якіх — хоць і цяжка ў гэта паверыць — бязмежная цярплівасць і гатоўнасць рабіць заўтра тое ж, што і заўсёды. Аднак наш уласны штодзённы досвед, з якога мы ведаем, што з крамаў не знікаюць шакалад і кава, з бензазаправак — бензін, з вуліц — аўтамабілі, з людзей — баваўняная вопратка, пераконвае нас у тым, што гэтыя працаўнікі Сальгада і дагэтуль там — у шахтах, на плантацыях, на палях.

3

4

Іх праца з'яўляецца эквівалентам мноства распаўсюджаных даброт і проста звычак. Сальгада, аднак, выступае сведкам: гэта не працу сваю, а ўбогае, часам жабрацкае, часам проста беспрасветнае жыццё яны аддаюць у сістэму абмену. Не ўсе фатаграфіі Сальгада паведамляюць пра беднасць, нават калі гэтая беднасць на іх ёсць: па сутнасці, не яна ў цэнтры ўвагі. Беднасць — толькі якасць, атрыбут жыцця, у якім не змяшчаецца нічога, апроч здабывальніцкай працы. Гэтую загадку не вырашылі ні філосафы, ні эканамісты, ні антраполагі. Ёсць толькі гіпотэзы наконт падставаў штодзённага абмену — тавараў, працоўнай сілы, грошай, з якіх складаецца сусветная эканамічная сістэма, і наконт той ролі, што адводзіцца ў гэтым абмене людзям, усё жыццё якіх умяшчаецца на адным кароткім адрэзку складанага і заблытанага шляху тавару да спажыўца. Фатаграфіі Сальгада ствараюць іншы вобраз працы, які адкрыта канфліктуе з "гладкімі" лічбамі сусветнай эканамічнай статыстыкі або справаздачаў пра рост вытворчасці. Бо лічбы не маюць ніякага дачынення да людзей, якія караскаюцца ўгору па хісткіх драбінах пад спякотным сонцам або ахоўваюць свідравіны пад пралійным нафтавым дажджом. Няма і не можа быць ніякага эквіваленту, ніякай цаны — рэальнай, не ўяўнай — таму, што яны робяць. Ва ўсялякім разе, суадносіны паміж чалавечым і эканамічным у працы хістаюцца ў залежнасці ад пункту гледжання на яе. У адрозненне ад матэрыяльна-прагматычнага погляду знутры капіталістычнага рынкавага абмену, у адрозненне ад ідэалагізаваных уяўленняў аб працы як шчаслівай долі і заваяванага права, Сальгада сцвярджае: праца гэтых людзей не мае ніякага іншага вымярэння, апроч чалавечага. Яны жывуць па-за эканамічнымі адрозненнямі, па-за ідэалагічнымі прадпісаннямі — яны ***працуюць***.

5

Сальгада — фатограф, падарожнік, сведка, транслятар, мастак, аўтар вобразаў рэальнасці. Ягоная роля ўвесь час паміж гэтымі азначэннямі. На нейкі момант ён проста робіцца пасрэднікам паміж сапраўдным і агульнавядомым, спрабуючы давесці да візуальнага і вобразнага выяўлення шлях, які праходзяць рэчы, што зрабіліся часткай нашай штодзённасці. Аднак, застаючыся адно толькі ў гэткай ролі, Сальгада зрабіўся б уніклівым, скрупулёзным журналістам з грамадзянскай пазіцыяй. Але ён — фатограф, які не толькі складае, запаўняючы прабелы, карціну свету, ён змяшчае гэты свет у рамкі асобных кадраў і гэтым стварае вобразы, што пачынаюць жыць сваім жыццём, напаўняюцца ўласнай сілай, значэннем, эстэтычнай вартасцю. Гэтая сіла адрывае фатаграфічную выяву ад ведаў пра свет, выява перастае быць ілюстрацыяй жыцця і набывае статус жывога вобраза — завершанага, цэласнага.

Фатаграфіі яшчэ раз — ужо па-свойму, "фатаграфічна" — зачароўваюць тым, што адбываецца, — тут, на здымку, а не там, у далёкім Кувейце (як на фатаграфіі "Вартавы, аглушаны выбухам газу на нафтавай свідравіне"), Бразіліі ("Насільшчыкі, якія ўзбіраюцца па стромкіх схілах наверх") або на Сіцыліі ("Рыбакі, якія выбіраюцца на лоўлю тунца"). Прастора на фатаграфіях страчвае сваю сілу, якая дазваляе доўгі час нічога не ведаць пра тое, што адбываецца за некалькі соцень (тысяч) кіламетраў. Фатаграфіі збліжаюць тэрыторыі ў нашым успрыманні, яны застаюцца ў памяці як адбіткі маленькіх дзеяў, што ў вялікай колькасці адначасова разыгрываюцца па ўсёй Зямлі. Паміж гэтымі падзеямі — тысячы міляў, яны ніколі не перакрыжоўваюцца, існуюць у розных нішах зямнога жыцця, але мы робімся сведкамі іх дзівоснага (часта — непрывабнага) падабенства. Гэтыя "спектаклі" пастаўлены па аднолькавых сцэнарыях, іх фабула — розныя выпрабаванні, існаванне чалавека на мяжы фізічных магчымасцяў дзякуючы ягонаму неверагоднаму імкненню выжыць.

Фатаграфіі — гэта не проста паведамленні пра жыццё гэтых людзей працы, паведамленні для тых, хто да гэтага

6

3—6 Здабыча золата адкрытым спосабам. Серра-Пелада, 400 км на поўдзень ад Белена, штат Пара, Бразілія.
7 Запарожскі металургічны завод.

часу нічога не ведаў, або — дакладней — не бачыў, гэта трансляцыя вобразаў чалавечага, таго, што належыць усім нам, але мае нейкія іншыя формы, іншыя абрысы. Набліжаючы іншае жыццё да нашага, рэпрэзентуючы яго нашаму пагляду, фатограф часова робіцца нябачным, знікае ў сваіх "дакументах", аднак пры пераходзе да суседняга фотаздымка тут жа з'яўляецца зноў. Тонкая мяжа паміж агульным і канкрэтным, істотным і празмерна падрабязным увесь час абыгрываецца Сальгада і застаецца ягонай тайнай. Гледзячы на фатаграфіі Сальгада, мы бачым не толькі жанчын, якія недзе далёка ад нас пераносяць на сабе цяжкія цагліны на будоўлі канала, не толькі рукі людзей, што скручваюць недзе за акіянам сігары з тытунёвага лісця, або людзей, што збіраюць пялёсткі кветак для парфумаў з вытанчаным водарам. Усё гэта толькі дробныя дэталі аднаго і таго ж "вобраза" або карціны жыцця, што стварае Сальгада. Яны ставяць пад сумненне многія дапушчэнні, на якіх трымаецца ўяўленне нашых сучаснікаў пра навакольны свет. Адно з такіх дапушчэнняў — гісторыя, якая шмат каму падаецца прагрэсам. Каментуючы свае фатаграфіі, Сальгада кажа пра "*exodus* — вынік, якога чалавецтва не чакае як пэўнага фіналу недзе там, за небасхілам, а які мае месца ўжо цяпер, адбываецца ў чым-небудзь жыцці ў гэты момант. Па сутнасці, ён рассеяны па ўсёй гісторыі, якая ёсць гісторыя зняваг, агрэсіі, катастроф". У гэтым сэнсе гісторыя нічога не змяняе: змяняюцца толькі людзі — дакладней, іхныя твары, даты нараджэнняў і смерцяў, адны пакаленні — іншымі. І гэта не тыя катастрофы, якія, падобна ўраганам, у адно імгненне руйнуюць дамы і пазбаўляюць жыцця. Гэта адна катастрофа, якая доўжыцца стагоддзямі і якая з'яўляецца зместам жыцця цэлых пакаленняў людзей, што прымаюць "катастрафізм" у невялікіх дозах. Як можна жыць, штодня прымаючы колькі міліграмаў смяротнай атруты, так сама можна паступова перажываць і катастрофу. Яна не забівае жыццё і нават у пэўным сэнсе яго падтрымлівае, даючы хлеб надзённы. Аднак яна пазбаўляе нашае існаванне самога сэнсу...

Чалавек, здаўна прызвычаены і асуджаны працаваць, шмат разоў інтэрпрэтаваў працу. Адны асуджалі яе як форму знясілення і пазбаўлення радасці, іншыя апявалі яе як адзіна магчымы сэнс жыцця. Праца можа быць цяжкой, калектыўнай, творчай, па-рознаму прысутнічаць у жыцці людзей. На фатаграфіях Сальгада праца перастае быць атрыбутам жыцця, яна перарастае маштабы самога жыцця, больш не з'яўляецца яго асобнай якасцю, хутчэй гэта жыццё робіцца адной з функцыяў працы, а чалавек — адным з яе выканальнікаў.

7

* * *

Па звычцы, а таксама згодна з правіламі граматыкі, назвы (карцін, фатаграфій, раманаў, музычных твораў і г.д.) бяруцца ў двукоссі. У гэтым сінтаксічным акце, які ажыццяўляе ці не кожны аўтар, можна ўбачыць не толькі следаванне традыцыям. На самай справе змяняецца значэнне слоў, узятых у двукоссі, — яны набываюць пэўную свабоду ў межах новай тэрыторыі, пазначанай двукоссямі, а са свабодай — і новую цэласнасць, бы тыя вязні з адной камеры. Словы ў двукоссях пачынаюць выконваць іншыя функцыі: тое, што яны паведамляюць, робіцца метафарычным, размываецца. Назва, імя як адпаведнік слова вобразу запускае механізм стварэння вобразных асацыяцый, падштурхоўваючы ўспрыманне і ўяўленне. І часта менавіта гэта рабіцца сутнасцю эстэтычнай падзеі ў мастацтве. З гэтай прычыны назва серыі фатаграфічных работ Себасцьяо Сальгада не можа быць узята ў двукоссі. У гэтым — адна з праяў унікальнасці работ гэтага фатографа. Яны — у іншай логіцы існавання, хоць і не пазбаўлены сваёй эстэтычнай каштоўнасці і прывабнасці. Яны дораць вобразы свайму гледачу, аднак, разам з тым, яны застаюцца часткай "незадвукошанага" свету, які аўтар — з дапамогай фотаапарата, стужкі і паперы — пераносіць у свет мастацтва.

Называючы свае фатаграфіі ***Працаўнікі***, Сальгада стрымлівае нас ад звычнага разумення і асацыятыўнага, вобразнага разумення мастацкай фатаграфіі. Або, прынамсі, спрабуе затрымаць наш погляд — быццам подыхам, ад якога губляе сваю празрыстасць шкло і перастаюць праглядацца дэталі. І толькі ў такія моманты — моманты затрымкі — з'яўляецца сэнс. У падрабязнасцях, у абагульненнях. Той сэнс, які нясуць гэтыя людзі. Без двукоссяў, без метафар, без асацыяцый, магчыма, нават без назваў (імёнаў).

Варшава, чэрвень 2000 г.

Пераклад з рускай мовы.

Дзейснае падзвіжніцтва

Духоўныя пошукі Дзімітрыя Растоўскага і цудадзейныя святыні

Алена ЯСКЕВІЧ

Дух, не плоць, патрабуе ацалення ў сённяшняй рэальнасці. Таму ўсё часцей і часцей звяртаемся мы да духоўнага подзвігу светачаў нашай Айчыны, да іх духоўнага досведу ратавання норавaў свайго часу.

Свяціцель Дзімітрый Растоўскі расказаў, што Гасподзь адкрыў праз св. Варвару[1] яго кароткі век і спытаў: жадае ён спакойнага праведнага жыцця ці дзейснага падзвіжніцтва? Старабеларускі святы выбраў дзейснае падзвіжніцтва. Тады яму было адкрыта, што найперш трэба здабыць у сабе мужнасць. Дарэчы, пасля паглыбленага азнаямлення са старабеларускай гісторыяй XVII стагоддзя, асабліва старабеларускім уплывам на расійскую культуру, Алесь Адамовіч неаднойчы зазначаў, што сучасная Беларусь згубіла як бы адзінаццаты запавет, вызнаваны продкамі, — неабходнасць духоўнай мужнасці.

Разматыя хрысціянскія даброты зберагае і ўмацоўвае Восьмае Неба: хворых ацаляе, зняверaным пасылае цуды, падзіжнікаў адорвае прароцтвамі. Сярод такіх святынь — цудадзейная ікона Багародзіцы Цаліцелькі, якая асабліва праславілася ў канцы XVIII ст. На іконе Царыца Нябесная стаіць ля хворага, на вуснах яго відаць малако. З гэтай вывай звязана наступнае царкоўнае паданне.

Адзін пабожны клірык кожны раз пры ўваходзе ў царкву ці пры выхадзе з яе звычайна ўкленчваў перад іконай Багародзіцы са словамі: "Радуйся, Дабрадатная! Гасподзь з Табою! Святое Чэрава, што выношвала Хрыста, і грудзі, якія смактаў Гасподзь Бог, наш Збаўца!".

[1] Згодна з Царкоўным Паданнем, малітоўны зварот да св. Варвары ратуе ад раптоўнага адыходу без споведзі і прычашчэння святых Хрыстовых Тайнаў.

2

1 Ікона Багародзіцы "Непарушная Сцяна" (на апсідзе Мінскага Свята-Духавага сабора).
2 Ікона Багародзіцы "Папераджальніца".
3 Ікона Багародзіцы "Нечаканая радасць".
4 Васількаўская ікона Прасвятой Багародзіцы.

Нечакана клірык цяжка захварэў: у яго пачаў гнаіцца язык, здаралася, ад моцнага болю ён траціў прытомнасць; калі ж прыходзіў у сябе, то ў думках зноў і зноў паўтараў сваю малітву. Аднойчы пабачыў у празрыстым сне прыгожага юнака анёла-ахоўніка, які звяртаўся да Божай Маці: “Уладычыца Літасцівая! Дзеля Цябе здзяйсняў подзвіг веры гэты пакутнік! Язык гэты, што прызвычаіўся ўслаўляць плод чэрава Твайго, цяпер знясілены і вымаўляе толькі слабыя гукі. Міласэрная Уладычыца! Звярні Свой Мацярынскі пагляд на пакутніка гэтага і ўратуй яго”. Раптам з’явілася Божая Маці, адкрыла грудзі Свае і, пакінуўшы ўратавальную кроплю на вуснах хворага, стала нябачнаю. Пакутнік неўзабаве адчуў сябе зусім здаровым і адразу пайшоў у царкву на клірас да хору. Здзіўленаму народу ён распавёў пра цуд Божай Маці. Гэты цуд і ўвасоблены на іконе “Цаліцелька”. Святкаванне яе дня адбываецца 18 верасня (1 кастрычніка). Захаваліся і іншыя іконы гэтага сюжэта — дапамога Царыцы Нябеснай вернікам.

У алтары Кіеўскага Свята-Сафійскага сабора пад скляпеннем вышняга месца знаходзіцца старажытная мазаічная ікона “Непарушная Сцяна”, якая належыць да самых першапачатковых іканаграфічных тыпаў выяў багародзіцкіх. Мы бачым Прачыстую на залатым мазаічным фоне на ўвесь рост на залатым камені з узнятымі рукамі ў шчырым маленні. На працягу дзевяці стагоддзяў ікона заставалася непашкоджанай, таму і атрымала такую назву. У самыя цяжкія часы дасылала яна дабрадатную дапамогу беларуска-ўкраінскім землям. На вялікім узводзе ва ўсю даўжыню і шырыню ідзе грэчаскі надпіс чорнаю мазаікай: “Бог пасярод Яе, і нішто не пераменіцца: дапаможа Ёй Бог і раніцай і пасля таго”.

Завяршэнне фарміравання агіяграфічнага старабеларускага канона адбывалася ў XVII ст. Гонар стварэння жыцій старабеларускай школы належыць златавусту XVII ст. на землях Вялікага Княства Літоўскага (свяціцель прысвяціў сябе божаму служэнню ў храмах Слуцка, Вільні, у Густынскім манастыры), знакамітаму прапаведніку і багаслову, мітрапаліту Дзімітрыю Растоўскаму. Паводле сведчання беларускага епіскапа Феадосія Васілевіча, пасля паломніцтва да Віленскай Адзігітрыі манах Дзімітрый адчуў сябе ў стане выканаць гэтую святую справу.

Сярод ікон, якія асабліва ўшаноўваў Дзімітрый Растоўскі, была і цудадзейная Навадворская Адзігітрыя, напісаная на пачатку XIV ст., паводле царкоўнага падання, мітрапалітам Кіеўскім і Маскоўскім свяціцелем Пятром у час яго знаходжання на Валыні ў манастыры (не захаваўся) у селішчы Новы Дварэц (Новы Двор) на беразе ракі Раці. Пасля таго, як манастыр падпаў пад юрысдыкцыю уніятаў, іераманах Іакаў перанёс святыню ў Чарнігаўскі Успенскі Елецкі манастыр. Пазней епіскап Антоній Стахоўскі перадаў яе настаяцелю збудаванага Суражэцкага манастыра ігумену Сімяону. Менавіта 14–16 жніўня, суправаджаючы свайго сябра, беларускага епіскапа Феадосія Васілевіча, у час перанясення Навадворскай Адзігітрыі са старой саборнай царквы ў новы храм, Дзімітрый Растоўскі пабачыў гэтую ікону і даведаўся ад Нікадзіма, епіскапа Цэлерскага, пра яе цуды. Знаходзілася святыня і ў Спаса-Праабражэнскім Ноўгарад-Северскім Чарнігаўскім манастыры. У 1687 г. настаўнік Дзімітрыя Растоўскага архіепіскап Лазар Барановіч аддаў у блаславенне Каменскаму Успенскаму жаночаму манастыру сваю келейную святыню, дакладную копію іконы мітрапаліта Пятра. 26 чэрвеня 1889 г. яна яскрава засведчыла сябе ў час навальніцы-бурану, якая спаліла верх храма, знішчыла ікону Успення. Менавіта цудадзейная святыня спыніла наступ стыхіі: нябачнай сілай маланка была адкінута ад іконы. Неўзабаве пажар ад маланкі прапаў. У памяць пра гэтую падзею 26 чэрвеня (9 ліпеня) у Каменскім манастыры ладзіцца хрэсны ход. Копіі Навадворскай Адзігітрыі знаходзяцца ў многіх беларуска-ўкраінскіх палескіх храмах.

3

Пра ікону “Нечаканая Радасць” Дзімітрый Растоўскі пісаў у кнізе “Руно арашонае”, дзе згадаў царкоўнае паданне пра грэшніка, які меў звычку кожны дзень вітаць ікону Божай Маці архангельскім усхваленнем: “Радуйся, Дабрадатная!”. І неяк ён задумаў грахоўны ўчынак, але перад тым стаў на малітву і пабачыў, як з рэбраў, рук, ног Дзіцяткі Хрыста цячэ кроў, як у час пакутаў на Галгофе. Божая ж Маці паведаміла яму, што так кожны беззаконны сваімі грахамі наноў распінае Ісуса Хрыста. Уражаны грэшнік маліў Царыцу Нябесную стаць Хадайніцай перад Богам аб дараванні яму грахоў. Доўга маліла Дзева Марыя свайго сына, пакуль не пачула: “Цяпер даруюцца яму грахі Цябе дзеля”. Чалавек жа той стаў праведнікам.

Пазней ікона праславілася цудамі ў царкве Неапальнай Купіны ў Хамоўніках, што ў Маскве, у 1837–1838 гг. шматлікімі ацаленнямі хворых удавіцаў. У крамлёўскай царкве Дабравешчання “На Жытнім двары” знаходзіцца пашыраны варыянт іконы: перад асноўнай святыняй моліцца сталага ўзросту чалавек. Унізе пад іконай напісана малітва: “О, Багародзіца, хай не адолее нашая злосць тваe невыказнае літасці. Бо ты ўсім грэшнікам спадзяванне; малі за нас Сына Твайго і Бога нашага”. Асабліва праславіліся малебны гэтай іконе, якія адпраўляў вядомы красамоўца протаіерэй Валянцін Амфітэатраў у царкве святых роўнаапостальных Канстанціна і Алены. Шматлікія вернікі цэнтральнай і ўсходняй Беларусі звяртаюцца да гэтай святыні ў жыццёвых нягодах і цяжкіх хваробах.

У час знаходжання на землях Міншчыны Дзімітрый Растоўскі наведаў і Старчыцкую Адзігітрыю. Упершыню ён наведаў Старчыцы 14 ліпеня 1678 г. У час літургіі, якую адслужыў свяціцель, ацаліліся шмат вернікаў, што пакутавалі на хваробы вачэй, унутраных органаў, ад глухаты і псіхічнай неўраўнаважанасці. Уражаны цудамі (ля іконы за дваццаць тыдняў адбылося не менш як 76 ацаленняў), Дзімітрый зноў, у верасні (22-га), наведвае Старчыцы.

Цудадзейная ікона адкрылася ў сярэдзіне XVII ст. ва ўрочышчы Старожышча на Вышкавай гары ў гушчары лесу пабожнаму селяніну Льву Шапцы. Неўзабаве шчырыя вернікі распачынаюць пабудову храма, нягледзячы на супрацьдзеянне эканома-кальвініста князя Радзівіла Якава Пакошы, які, дарэчы, раптоўна быў пакараны: забіты ўласным канём. Так правідэнцыйна спраўдзіўся запавет святой Сафіі, князёўны Слуцкай з роду Радзівілаў, што на радзівілаўскіх землях не будзе пярэчання ў распаўсюджанні праваслаўя. Новы эканом маёнтка ахвяраваў будаўнічыя матэрыялы для царквы і прасіў архімандрыта Слуцкага манастыра Феафана Кракавецкага ўзяць пад сваю апеку ўзвядзенне храмаў у гонар Нараджэння Прасвятой Багародзіцы і Пятра-Паўлаўскай царквы, якая дала пачатак аднайменнаму манастыру. Святкуецца дзень цудадзейнай Старчыцкай Адзігітрыі 29 чэрвеня (12 ліпеня), 15 (28 жніўня), 8 (21 верасня).

Пра цесныя сувязі Смаленшчыны з Наўгародчынай сведчыць цудадзейная Смаленская-Наўгародская Адзігітрыя, што пастаўлена ў Спаса-Праабражэнскай царкве Ноўгарада. Яна нанова адкрылася 3 (15 ліпеня) 1831 г., калі ў нішы перад уваходам у халодную царкву адвалілася частка шпалеры. Ікона знаходзілася перад галоўным уваходам у храм на арцы і мела выгляд фрэскавага жывапісу XIV ст. Лікі і малюнак здзіўлялі дакладнасцю. Сама Царыца Нябесная ў 1642 г. у празрыстым сне загадала архімандрыту Андрыяну са Свята-Троіцкай Лаўры асвяціць Яраслаўль Смаленскай Адзігітрыяй і пакінуць гораду яе копію. Смаленская Адзігітрыя шырока ўшаноўваецца ва ўсіх кутках і населеных пунктах Беларусі.

4

Сярод мясцовашанаваных ікон асабліва ўшанавалі Дзімітрый Растоўскі і Лазар Барановіч Васількаўскую ікону Прасвятой Багародзіцы, якая паводле іканаграфічнага тыпу адносіцца да цыклаў “Памякчэнне злых сэрцаў” і “Сімяонава прароцтва”. На іконе Багародзіца моліцца, і, паводле прароцтва Сімяона Богапрыемца, Яе святыя грудзі працінае меч скрухі сардэчнай і пакутаў, прадказаных праведным старцам, адным з 70 перакладчыкаў Біблії, аўтараў Септуагінты (кананічнага перакладу Старога Запавета на грэчаскую мову). Цнатлівым позіркам, поўным святой чысціні і высакароднасці, увянчаная каронай Божай абранасці, Васількаўская ікона родніцца з Віленска-Вастрабрамскай святыняй.

Паводле старадаўняга падання, у сярэдзіне XV ст. ваколіцы беларускага горада Васількава, што на Беласточчыне, былі скрозь у лясных гушчарах. У гэтых лясах, пакінуты павадыром-дзяўчынкаю без ежы і прытулку, маліў Царыцу Нябесную аб дапамозе гаротны старац Васіль. Нарэшце, змучаны, ён заснуў. У празрыстым сне ён пабачыў Божую Маці, якая сказала: “На тым месцы, дзе ляжыш, рассунь рукою лісце, раскапай пясок — і знойдзеш ваду; ёю прамыеш вочы, веруй — і паправішся”. Так і здарылася, хоць выспа моцна ўзвышалася над узроўнем ракі Супраслі. Па словах Божай Маці вада з’явілася на самай вяршыне выспы. Хворы стаў відушчым і ўбачыў перад сабою дакладную выяву сваёй Уратавальніцы. Іконе быў зроблены часовы храм-капліца; паслушнік Васіль вырашыў усё сваё жыццё прысвяціць Царыцы Нябеснай.

У царкоўных метрыках гэтая драўляная царква называецца “Святая Вада”. Адбудавана яна была за адзін тыдзень у 1719 г. супрасльскім папяровых спраў майстрам Васілём, які страціў зрок, але ў сне яму было прадказана, што ён атрымае ацаленне, памаліўшыся перад іконаю Божай Маці ў мястэчку Святая Вада. Васіль усё выканаў і стаў відушчым — усё гэта здарылася ў дзесятую пятніцу пасля Вялікадня. Ацаляльная крыніца была пакінута пры царкве. У 1864 г. у памяць бязвінных ахвяраў паўстання замест старога драўлянага храма была пабудавана каменная царква. Ікона знаходзілася ў алтары і выносілася на сярэдзіну храма ў час малебнаў. Захаваліся лірніцкія і багамольскія песні, прысвечаныя мясцоваму ўшанаванню гэтай іконы. Па часу здарэння цуду дзень Васількаўскай іконы святкуецца ў дзесятую пятніцу пасля Вялікадня. У час паломніцтваў у Васількава сцякаюцца багамольцы шукаць дапамогі і ацалення ў малітвах перад цудадзейнай іконай і крыніцай.

Кераміка агню

Вольга УГРЫНОВІЧ

1

З 15 па 29 красавіка ў выставачнай зале Музея сучаснага выяўленчага мастацтва адбылася выстава керамікі раку. Сярод вялікай разнастайнасці вырабаў яскрава вылучаліся сваім адметным каларыстычным і пластычным вырашэннем творы, зробленыя падчас летніх пленэраў мастакоў-прыкладнікоў.

Каб растлумачыць спецыфічныя асаблівасці керамікі раку і раскрыць мастацкія вартасці твораў, прадстаўленых на выставе, неабходна звярнуцца да агульнай філасофскай канцэпцыі і тэхналагічных асаблівасцяў керамікі, што называецца раку.

У перакладзе з японскай мовы раку азначае "асалода, радасць". У Беларусі пленэры мастакоў-керамістаў праходзяць з 1992 года і дэманструюць арганічнае спалучэнне творчых магчымасцяў чалавека і прыродных стыхіяў — агню, вады і зямлі. "Богамстваральнікам" у творчым працэсе з'яўляецца так званы "перапынены" абпал у печы, якая будуецца звычайна ў жывапісным куточку, непадалёк ад возера і жытла мастакоў. Такім чынам узнікае адна агульная майстэрня керамікі раку, дзе сапраўды твораць цуды. На жаль, славутыя ва ўсім свеце вырабы раку недастаткова вядомыя ў Беларусі.

Галоўнымі крытэрыямі высокай мастацкай ацэнкі твораў раку з'яўляюцца іх непаўторная рукатворнасць і своеасаблівасць. Галоўны чарадзей — агонь, што замацоўвае створаную форму назаўжды і павольна малюе на ёй сваім шчодрым пэндзлем адбіткі ружовага полымя. Кожны раз чарадзейнае вогнішча нараджае новыя цуды. Так зямля спалучаецца з агнём і ўзнікае *вогнекераміка* — гармонія святла, цяпла, радасці і асалоды ад працы. Гэта відавочны і матэрыяльны вынік спалучэння чалавека як часткі прыроды з усім сусветам, а ягонай творчай энергіі — з касмічнымі заканамернасцямі.

Выстава вогнекерамікі з'явілася яскравым сведчаннем і вянцом творчых намаганняў беларускіх мастакоў-керамістаў апошніх гадоў XX стагоддзя. Падобнае мерапрыемства можна лічыць сапраўдным святам мастацтва, да якога кожны глядач можа далучыцца глыбінямі сэрца і стаць падарожнікам у чароўнай краіне прыродных вобразаў і фарбаў. Водгукі гледачоў выразна сведчаць пра тое, што творы, зробленыя з любоўю да матэрыялу і з асалодай ад працы, даруюць радасць, цяпло і чысціню.

Экспазіцыя выставы прыносіць станоўчыя ўражанні. Усе працы выкананы ў адзіным напрамку дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва 90-ых гадоў XX стагоддзя. Прадстаўленая кераміка — рэчы дэкаратыўнага характару. Асноўнай функцыяй такой керамікі з'яўляецца арганізацыя прасторы, вырашэнне інтэр'ернай сітуацыі. Відавочна, што на скрыжаванні стагоддзяў роля дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва пашыраецца. Яно перастае выконваць толькі ўтылітарна-дызайнерскія задачы, мецъ дачыненне толькі да бытавога ўжытку. Цяпер яно напаўняецца новым сэнсам. Асновай яго становіцца дух, ідэя, якой падпарадкуецца вонкавая форма. Мастацтва пачынае вызваляцца ад чыста канструкцыйных задач, падзяляецца на дызайнерскае і прыкладное.

Прыкладнікам на пленэрах раку ўдаецца вырашаць складаныя, высокапрафесійныя задачы. Дзякуючы такім пленэрам адбываецца пераасэнсаванне як гістарычнай спадчыны ў галіне народных традыцый, так і сусветнага вопыту раку. Мастакамі ўспрымаюцца апошнія прагрэсіўныя тэхналогіі, найцікавыя канцэптуальныя напрамкі. Галоўным патрабаваннем у працэсе працы з матэрыялам з'яўляецца любоў і павага да ягоных пластычных магчымасцяў, пры дапамозе якіх адбываецца спасціжэнне мастаком самога сябе і навакольнага свету. Майстар глядзіць на матэрыял не як гаспадар на парабка, а як мужчына на жанчыну, ад якой хацеў бы мець дзіця, падобнае да сябе. Магчыма, таму ўсе творы прасякнуты святлом унутранага свету мастака. Праз матэрыял — гліну, праз яго

1 Фрагмент экспазіцыі керамікі раку.
2 І.Каваленка. Пасудзіна. Раку, шамот, паліва, 1999.
3 Л.Трацэўскі. Пасудзіна. Раку, гліна, паліва, 1997.
4 В.Угрыновіч. Дэкаратыўнае начынне "Пакінутая нявеста". Раку, шамот, паліва, 1999.
5 І.Куталоўскі. Ліхтар. Шамот, паліва, рэдукцыя, 1999.

паслухмяную рухомасць прапускаюцца самыя патаемныя і глыбокія пачуцці творцы; тое, што нельга перадаць словамі, выказваецца моваю пластычных формаў. Такім чынам ажываюць успаміны і здзяйсняюцца мары, бо сапраўдная творчасць — гэта заўсёды жыццё. Гэта матэрыялізацыя свету невідочнага і тонкага жывымі даступнымі формамі, якія можна крануць рукамі і адчуць сэрцам. Перадаючы гліне фарбы свайго ўнутранага святла, кожны мастак нараджаецца нанава і навечна. Яго асабістае "я" адбіваецца ў яго ных працах, каб працягнуцца ў бясконцасці. Кожны твор — дзіця, падобнае да свайго стваральніка. Кожная праца становіцца відавочным адлюстраваннем генетычнай памяці і духоўнага стану мастака.

Дэкаратыўная пасудзіна Л.Трацэўскага спалучае японскія матывы з аўтарскай тэхнікай выканання. Работа вельмі прывабная па колеру. Дэкор удала спалучаецца з формай. Вытанчана выглядаюць японскія іерогліфы на гладкай зеленавата-шэрай паверхні вырабу. Здаецца, што па-мастацку завершаную форму ахапіў агонь. Накрэслены надпіс застаецца незразумелым, але таямніча-загадкавым.

Работа І. Каваленкі ўяўляе сабой інтэрпрэтацыю беларускіх народных традыцый. Яе пасудзіна па абрысах нагадвае цяжкі сакавіты плод грушавага дрэва. Памяць мінулага лета хаваецца ў ім. Сагрэты лагодным сонцам, ён утрымлівае коды зямлі і дрэва, на якім вырас.

"Пясочніца" І. Шчаснай таксама народжана беларускай традыцыяй. Прыступкі ўспамінаў падымаюцца ўгору і ствараюць магутную піраміду. Праца складаецца з сувымерных і ўзважаных па форме частак, якія ствараюць завершаную кампазіцыю. "Пясочніца", абпаленая аднаўленчым полымем раку-абпалу, мае срэбна-чорны колер з плямамі, пакінутымі агнём.

7

9

8

Творы А. Концуба далёка не утылітарнага ўжытку. Яны толькі нагадваюць сваімі абрысамі побытавы посуд, але маюць чыста дэкаратыўны характар. Гэты посуд на вачах нібы вырастае і як бы рухаецца ў прасторы, ён распавядае пра жыццё, сведкам якога яму даводзілася стаць. Формы трансфармуюцца ў часе, змяняецца і іх функцыя.

Дробная пластыка В. Калтыгіна нагадвае псіхалагічныя партрэты аўтара. Праз прызму свайго светаадчування мастак малюе своеасаблівыя вобразы. Яны ажываюць пад рукой майстра і гавораць пра сябе самі, але пачуць іх гутарку магчыма толькі глыбінямі сэрца.

6

Усе творы арганічна спалучаюць прыродныя фарбы: ад глыбокага чорнага да светла-попельнага з медна-зялёнымі і вогненна-чырвонымі плямамі. Нягледзячы на разнастайнасць аўтарскіх тэхнік, кераміка раку мае агульнае каларыстычнае вырашэнне і канцэптуальную завершанасць. Усе мастакі працуюць у непарушнай еднасці з асноўнымі прыроднымі стыхіямі: зямлёй, вадой, агнём, таму кожная рэч вельмі натуральна спалучае магчымасці майстэрскага выканання з галоўным чараўніком — полымем. Скамянелыя адбіткі агню, цяпло чалавечай душы і думкі, спыненыя для пераасэнсавання ў часе, — усё гэта кераміка раку, вогнекераміка.

Японская кераміка раку знаходзіць сваё пачэснае месца на беларускай зямлі. Багатыя японскія традыцыі трансфармуюцца праз прызму часу і мясцовай культуры. Такім чынам нараджаецца сапраўдны сінтэз розных па характару, але аднолькавых па сутнасці традыцый.

6 А.Концуб. Дэкаратыўная пасудзіна. Шамот, паліва, дымленне,1999.
7 С.Кайдак. Без назвы. Раку, шамот, паліва, 1998.
8 І.Шчасная. Пясочніца. Шамот, рэдукцыя, 1998.
9 Р.Пратасаў. Кантэйнер. Раку, шамот, паліва, 1997.

Патрыёты Замкавай гары

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ

На працягу двух дзён, 24 і 25 чэрвеня, Навагрудак быў непадобны сам на сабе. Некалі сталіца вялікай дзяржавы, горад быў нібыта перанесены ў часе ва ўласнае мінулае, калі дзяржаўныя мужы не маглі быць блазнамі, а блазны ведалі сваё дакладнае месца ў грамадскай іерархіі; калі рыцары без прычыны ніколі не хапаліся за зброю і тым больш не пагражалі ёю старым і жанчынам; калі служэнне Айчыне было справай гонару, а не словам у прамове з трыбуны. У Навагрудку адбыўся вялікі фестываль сярэднявечнай культуры, які ў поўным сэнсе можна назваць беспрэцэдэнтным.

Па-першае, ініцыятарам правядзення фестывалю зрабіліся прыватныя і грамадскія структуры, у першую чаргу — сетка ваенна-гістарычных (рыцарскіх пераважна) клубаў Беларусі. Па-другое, дзяржаўныя сродкі, калі і ўкладаліся ў фестываль, дык толькі праз мясцовыя ўлады дый то на арганізацыю, так бы мовіць, "суправаджэння" асноўнай часткі дзейства — ахову парадку, харчаванне, размяшчэнне гасцей. Па-трэцяе, фестываль выявіў той факт, што нават пры ўмове звышшчаднага фінансавання падобныя нетрадыцыйныя па ідэі і форме мерапрыемствы здольныя збіраць вялікую колькасць людзей, праходзіць незарганізавана і, у адрозненне ад набіўшых аскому ўсялякіх штучна насаджаных святаў, заставацца ў памяці, нягледзячы нават на некаторыя пралікі ў арганізацыі.

1

Чым добры патранат дзяржавы над падобнымі святамі? Тым, што да арганізацыі падключаецца адпрацаваны механізм. Як ён працуе — іншае пытанне. Але працуе. У гэтым выпадку, такое ўражанне, арганізатары фестывалю проста не разлічылі ўласныя сілы. Ці то таму, што упершыню ўзяліся за свята такога маштабу, ці таму, што проста не чакалі такой да яго ўвагі і такой колькасці людзей. Хутчэй за ўсё кожны павінен усё ж займацца сваім: рыцары — дэманстраваць баявыя здольнасці, рэжысёры — ладзіць асобныя часткі фестывалю. Думаецца, калі падобны фестываль замацуецца ў шэрагу штогадовых культурніцкіх святаў (чаго вельмі хацелася б) падобна таму, як святкаванне гадавіны бітвы пад Грунвальдам трывала ўвайшло ў расклад штогадовых падзей у Польшчы, плюсы і мінусы першага фестывалю будуць улічаны.

2

3

Сёлета непадалёку ад Навагрудка на беразе возера са старадаўняй назваю Літоўка рыцары і світа разбілі лагер, які жыў самастойным жыццём. Адразу падумалася: чаму б нечага падобнага не зрабілі для тых мностваў людзей, якія прыехалі проста паглядзець на фестываль? Чаму не адвялі дзе кавалак зямлі пад палаткі, як тое робіцца скрозь па ўсёй Еўропе падчас хоць бы музычных фестываляў? Вось чаму асобныя часовыя паселішчы вакол Навагрудка можна было сустрэць паўсюль: гасцінічная база ў невялічкіх гарадках вядома

1 Сустрэчны ўдар абаронцаў замка.
2 Удзельнік коннага турніру.
3 Уся вопратка робіцца ўласнымі рукамі.

якая. І няма нічога дзіўнага ў тым, што аж за тыдзень да пачатку фестывалю вольных месцаў не было і ў гатэлі суседніх Карэлічаў.

Тое сведчыць пра адно: там, дзе збіраецца вялікая колькасць людзей, заўсёды можна зарабіць — на сувенірах, харчаванні, сервісе. На чым заўгодна! Бо калі за інсцэніроўкаю бітвы пад Грунвальдам назірае да паўмільёна гасцей, гэта азначае адно: падобныя святы гісторыі можна і трэба ў добрым сэнсе камерцыялізаваць!

На маю думку, арганізатары фэсту "Навагрудак-2000" у фінансах толькі страцілі. Хоць для многіх людзей, у першую чаргу для мясцовых жыхароў, адна толькі рэканструкцыя штурму тэўтонамі Замкавай гары дала шмат "спажывы" для абуджэння зашоранай самасвядомасці, прымусіла задумацца над тым, хто ж мы ёсць, чаму былі такімі і такімі вось зрабіліся?

Безумоўна, можна шмат казаць пра патрыятызм, але словы застаюцца словамі. Падобныя маляўнічыя фестывалі напаўняюць словы канкрэтным зместам. Калі маленькі хлопчык трымае ў руках амаль сапраўдны меч, ён напэўна адчувае сабе, няхай і падсвядома, патрыётам значна большым, чым падчас прагляду відэабаевіка пра чарговага замежнага мсціўца. І нават калі мясцовыя франціхі, насцярожана прыглядаючыся да прыгожых кабет, што ў тыя два дні хадзілі па горадзе ў старадаўніх убраннях, адчулі, што могуць выглядаць прывабнымі не толькі ў сукнях з турэцкіх рынкаў, гэта таксама можна залічыць толькі на карысць падобных фестываляў.

Так, у гэтыя два дні ў Навагрудку было шмат умоўнасцяў: павярнуць гісторыю ўсё ж фізічна немагчыма. Толькі што рыцары ў сапраўдных латах збольшага не імітавалі бойкі: шчыты ад удараў мячоў гудзелі па-сапраўднаму. Дый сінякі на целе спецыяльна ніхто не маляваў. Рыцарскі рух — гэта наогул асобная гаворка. Але тое, што латы робяцца ўласнымі рукамі, што падчас рэканструкцыі старадаўняе зброі вывучаецца гісторыя краіны, мае вялікае значэнне ў сэнсе выхавання таго ж непадробнага патрыятызму не толькі для саміх рыцараў, якіх сёлета было ў Навагрудку каля дзвюх сотняў чалавек з шасці краін, але і для ўсіх тых, хто шчыра суперажываў ім падчас турніраў і выпрабаванняў мужчынскіх характараў.

А такіх было няўзіва шмат — з пару дзесяткаў тысяч гледачоў, у душах якіх напэўна нешта зрушылася, бо, нават нясмела дакрануўшыся да гісторыі, яны, безумоўна, адчулі сябе ўжо іншымі людзьмі...

Фота Артура Прупаса.

4

5

6

4 Перад пачаткам штурму Замкавай гары.
5 Падчас фестывалю адзін з рыцараў пабраўся шлюбам у касцёле.
6 Ранішняя пераклічка ў лагеры на возеры Літоўка.

Міхал Ельскі як даследчык гісторыі музычнага мастацтва Беларусі

Анастасія САПРАНКОВА

Міхал Ельскі.

У 80-ыя—90-ыя гады XX стагоддзя пашырэнне і ўсталяванне ў беларускім грамадстве ідэй нацыянальнага Адраджэння абудзілі ў музыказнаўцаў глыбокую цікавасць да прафесійнай музычнай культуры мінулага. Пачалася распрацоўка праблем развіцця яе асобных галін: музычнага жыцця гарадоў, музычнага выхавання і адукацыі, розных форм выканальніцкай практыкі і кампазітарскай творчасці. З'явіліся таксама і спецыяльныя даследаванні, прысвечаныя фарміраванню інструментальнага, у тым ліку скрыпічнага, мастацтва. Але малавядома, што першыя крокі па яго вывучэнню былі зроблены яшчэ ў 60-ыя гады XIX стагоддзя ўраджэнцам Беларусі, скрыпачом-выканаўцам, кампазітарам і публіцыстам Міхалам Ельскім (1831—1904).

У яго артыкулах, што былі надрукаваны на старонках аўтарытэтных варшаўскіх газет, закраналіся пытанні музычнага інструменталізму: яго развіццё ў некаторых заходнееўрапейскіх краінах, фарміраванне скрыпічных школ, асаблівасцяў выканальніцкага стылю іх выдатных прадстаўнікоў і г. д.

З публікацый Ельскага можна асабліва вылучыць два разгорнутыя артыкулы, прысвечаныя адной тэме і аб'яднаныя назвай "Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы". Напісаныя па заказу рэдакцыі польскай газеты "Echo muzyczne" ў 1881 годзе, яны ўяўляюць сабою фрагменты гісторыі развіцця музычна-інструментальнай культуры пераважна беларускіх зямель з паганскіх часоў і да другой паловы XIX стагоддзя. У той жа час прыводзяцца факты, што датычаць і некаторых іншых з'яў: асобных інструментаў, адукацыі, оперных пастановак.

Для таго каб прадставіць чытачу карціну фарміравання інструменталізму ў Беларусі, Ельскі карыстаецца матэрыяламі, запазычанымі з хронік XVI стагоддзя, напісаных польскімі гісторыкамі М.Стрыйкоўскім і А.Гваньіні, працамі вучоных XIX стагоддзя — археолага Т.Нарбута і этнографа І.Ярашэвіча, а таксама вуснымі сведчаннямі сучаснікаў — свайго бацькі Караля Ельскага, вядомага скрыпача-аматара, і непасрэдных удзельнікаў музычных падзей.

Рамантычным духам, любоўю да радзімы і ўсхваленнем яе прыгажосці прасякнуты "зачын" артыкула: "Край, у якім нарадзіліся Адам Міцкевіч і Станіслаў Манюшка, край, які натхняў іх узвышанымі і чуллівымі песнямі, як і яго музычнае мінулае, не могуць не цікавіць наша грамадства. Чароўныя і маляўнічыя ваколіцы старадаўніх сталіц Літвы — Вільні, Трокаў, Крэва і Навагрудка, берагі Віліі, ... цудоўныя зацішныя месцы шматлікіх літоўскіх азёраў, ручаёў і старых гаёў...". Такая маляўнічасць краю, на думку Ельскага, абуджала ў літвінаў вострае пачуццё прыгожага, схільнасць да паэтычнай і музычнай творчасці, доказам чаго з'яўляюцца цудоўныя народныя песні, што перадаваліся з пакалення ў пакаленне.

Гаворачы пра музычную культуру паганскіх часоў, аўтар прыводзіць звесткі пра такія інструменты, як драўляныя і рогавыя трубы, пішчалкі, бубны і катлы. Са струнных ён згадвае цытэру, якая, па яго меркаваннях, падобная да колавай ліры дзядоў-вандроўнікаў. Старажытныя літвіны карысталіся ёю падчас святаў і рэлігійных абходаў.

З гісторыі музычна-інструментальнага мастацтва XV—XVI стагоддзяў падаюцца толькі асобныя факты з жыцця літоўскіх князёў. Так, у 1408 годзе крыжакі, ведаючы схільнасці князя Вітальда да забаў і дэкаратыўнай раскошы, падаравалі яго жонцы клавікорд нямецкага майстра Ульрына. У 1515 годзе з нагоды сустрэчы польскага, венгерскага і чэшскага каралёў пад Прэсбургам Станіслаў Гаштольд і Мікалай Радзівіл прывезлі з Літвы ўласны аркестр і спевакоў, агульнай колькасцю ў сто асоб, апранутых па-казацку і па-турэцку. "Гэты аркестр, — адзначае Ельскі, — іграў пры каралях у касцёле падчас імшы і вячэрні, што вельмі здзівіла немцаў і італьянцаў, якія ўяўлялі сабе літвінаў народам грубым і некультурным".

У XVII стагоддзі вызначальная роля ў станаўленні музычна-інструментальнай культуры Беларусі належала каталіцкай царкве і яе шматлікім ордэнам. Ельскі піша: "Езуіты, маючы вялізныя сродкі, імкнуліся надаць набажэнству раскошу чым маглі, у тым ліку і добрай музыкай. Яны ўстанаўлівалі ў касцёлах прыгожыя арганы, стваралі ўласныя аркестры і музычныя фонды", свайго роду архівы. Тое ж самае рабілі кармеліты, піяры, базыляне і бернардзінцы.

У езуіцкім калегіуме Полацка быў устаноўлены славуты арган з 60 рэгістрамі і з трыма клавіятурамі работы выдатнага італьянскага майстра Каспарыні; у бернардзінцаў Будслава — арган з 80 рэгістрамі.

Уласныя аркестры мелі ў Жыровіцах базыляне, у Глыбокім — кармеліты, у Любяшове

— піяры, у Полацку — езуіты, у Будславе — бернардзінцы.

Пры касцёлах ствараліся школкі, у якіх вучылі чытанню, пісанню і спевам. Яны былі арганізаваны ў 1602 годзе Каралем Хадкевічам у Лаховічах, у 1647 годзе Казімірам Сапегам у Быхаве, у 1662 годзе Мікалаем Каралем Радзівілам у Клецку.

На развіццё музычна-інструментальнага мастацтва ў XVII стагоддзі паўплывалі не толькі ўнутраныя, але і знешнія фактары, а менавіта аб'яднанне Вялікага Княства Літоўскага з Каронай Польскай. Гэта спрыяла ўзмацненню сувязяў з заходнееўрапейскай музычнай цывілізацыяй, дзякуючы чаму, напрыклад, у 1634 годзе стала магчымай пастаноўка італьянскай оперы ў Віленскім замку.

У першай палове XVIII стагоддзя каталіцкая царква ўсё яшчэ застаецца "апякункай" музычна-інструментальнага мастацтва, але ў другой палове вядучая роля ў яго развіцці пераходзіць да свецкіх магнатаў. Гэты час характарызаваўся інтэнсіўным станаўленнем аркестравай і сольнай форм выканальніцтва. Мясцовыя арыстакраты з Тызенгаўзаў, Агінскіх, Радзівілаў стваралі прыватныя аркестры ў Гродне, Слоніме і Нясвіжы, для якіх выпісвалі інструменты і капельмайстраў з-за мяжы.

Сярод мецэнатаў Ельскі асабліва вылучае тых, хто сам займаўся сольнай выканальніцкай дзейнасцю. Ён згадвае таленавітага скрыпача, ураджэнца Залесся Міхала Агінскага, паланезы якога, па звестках аўтара, былі добра вядомы ва ўсёй Польшчы і ў Літве.

Акрамя арыстакратаў-аматараў, называюцца прозвішчы і асобных музыкантаў-прафесіяналаў. Сярод іх вучань Д.Віёці скрыпач Лонданскага двара Яневіч, які напісаў некалькі канцэртаў для скрыпкі з аркестрам. Ельскі дае высокую ацэнку выканальніцкаму майстэрству любімага вучня Д.Віёці геніяльнага Кіферлінга, артыстызм ігры якога "ні ў чым не саступаў артыстызму знакамітых скрыпачоў: Ж.Радэ, П.Баё, Ш.Лафона; сваім выкананнем ён нагадваў нашага знакамітага скрыпача Караля Ліпіньскага".

З прыведзеных выказванняў вынікае, што важнае значэнне для станаўлення сольнага выканальніцкага мастацтва Беларусі ў XVIII стагоддзі мелі пастаянныя кантакты мясцовых музыкантаў з прадстаўнікамі заходнееўрапейскіх скрыпічных школ: навучанне ў італьянскіх і французскіх віртуозаў, удзел у агульных публічных канцэртах.

Першая палова XIX стагоддзя, у адрозненне ад XVIII, звязваецца з іншымі, ніжэйшымі грамадскімі слаямі, па вызначэнню Ельскага, — абывацелямі, мяшчанамі. Але аўтар не разглядае культуру гэтага сацыяльнага асяроддзя. Як прадстаўніка шляхецкага роду, высокаадукаванага музыканта, канцэртуючага скрыпача і кампазітара, яго цікавяць з'явы толькі прафесійнага музычна-інструментальнага выканальніцтва — аркестравага, сольнага і ансамблевага.

У 1800—1825 гады, як піша Ельскі, найбольшай вядомасцю карысталіся прыватныя аркестры маршалка Ракіцкага (маёнтак Гарадзішча) і харунжага Абуховіча (маёнтак Сваяцічы). Ракіцкі, скрыпач-аматар і вучань знанага Д.Віёці, быў уладальнікам дзвюх скрыпак і віяланчэлі А.Страдывары. У ансамблі, што выконваў квартэты Й.Гайдна, ён іграў звычайна партыю першай скрыпкі. Аркестр Ракіцкага пад кіраўніцтвам вядомага кампазітара і капельмайстра І.Дашчынскага выконваў сімфоніі Гайдна, Моцарта і Бетховена.

На пачатку XIX стагоддзя некаторыя аркестры значна пашыраюць кола сваёй дзейнасці. Аб'ядноўваючыся з "мясцовай гарадской музыкай", яны прымаюць удзел у драматычных і оперных пастаноўках, сярод якіх называюцца "Аксур" А.Сальеры і "Белая дама" Ф.Буалдзье.

Высокага ўзроўню дасягае ў той жа час і сольнае інструментальнае выканальніцтва, пра што сведчыць канцэртная дзейнасць многіх мясцовых і некаторых замежных скрыпачоў. Прыводзяцца прозвішчы Габрыеля Агінскага, Бароўскай, Кушыца, Гарбоўскага, які, на погляд Ельскага, цудоўна выконваў канцэрты Л.Шпора. З замежных называюцца такія знакамітыя выканаўцы, як К.Ліпіньскі, які ў 1838–1839 гадах даваў канцэрты з аркестрам у Мінску; бельгійскі скрыпач, паслядоўнік Ж.Радэ і П.Баё, К.Мюсер, які знаходзіўся ў сяброўскіх адносінах з генералам Завішам і часта як госць наведваў ягоны маёнтак. У першай палове XIX стагоддзя развіваецца і музычнае аматарства. У дамах Юндзілаў, Ратынскіх, Манюшкаў адбываюцца камерныя канцэрты.

Зусім іншым уяўляецца публіцысту стан музычна-інструментальнай культуры сярэдзіны XIX стагоддзя, калі знікаюць аркестры, у гарадах і правінцыі памяншаецца кола аматараў, увогуле заціхае захапленне музыкай. Толькі асобныя таленты — піяніст-кампазітар У.Шахна, піяніст Ф.Герман і віяланчэліст Я.Карловіч, як лічыць Ельскі, абуджаюць агульнае зацішша.

Багаты фактычны матэрыял працы Міхала Ельскага "Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы" ўяўляе сабою першы вядомы нам гісторыка-сацыялагічны вопыт вывучэння развіцця прафесійнага музычна-інструментальнага мастацтва ў Беларусі. Разам з тым у ім яскрава выяўляецца імкненне аўтара да раскрыцця кожнай музычнай эпохі з пункту гледжання яе непаўторнасці, спецыфікі, індывідуальнасці.

Праца Ельскага, на маю думку, можа быць карыснай сучасным даследчыкам як прыведзеным у ёй фактычным матэрыялам, так і падыходам да яго асвятлення.

Неспазнанае неба інсітнасці

Галіна БАГДАНАВА

Дзевятнаццатае стагоддзе называюць стагоддзем літаратуры і жывапісу. Дваццатае — архітэктуры і кіно. Дойліды дапамаглі чалавеку пераўтварыць асяроддзе яго жыцця. Кінарэжысёры стварылі адзін з найдакладных гістарычных летапісаў. Але ж менавіта ў гэтым, апошнім у тысячагоддзі стагоддзі чалавецтва адкрыла для сябе мастацтва інсіта.

Калі параўнаць агульную плынь культуры з ракою, то прафесійная творчасць знаходзіцца як бы на паверхні, у цэнтры ўсеагульнай увагі, яна заўжды люстравала і люструе ўсе гістарычныя, ідэалагічныя змены ў грамадстве. А інсітнае, ці, як яго яшчэ дзе-нідзе дасюль называюць, наіўнае мастацтва, хутчэй нагадвае глыбінную, падводную плынь, яно захоўвае недатыкальнасць, цэласнасць, развіваецца паводле сваіх уласных, непадуладных ніякім грамадскім зменам, а можа, і самому часу законаў. Менавіта інсітнае мастацтва зберагае наш псіхалагічны, а можа, і псіхафізіялагічны код. Адкрыццё бясконцасці дзялення атама наблізіла чалавецтва да разумення прыроды матэрыі. Прызнанне самакаштоўнасці інсітнай творчасці дапамагае нам спасцігнуць сутнасць, а можа, і структуру духоўнай абалонкі быцця.

Сёння творамі інсітных мастакоў цікавяцца не толькі мастацтвазнаўцы, але і філосафы, якія шукаюць у інсітных вобразах агульныя для прадстаўнікоў самых розных народаў архетыпы, своеасаблівыя коды да спазнання структуры свядомасці. І трапічныя зараснікі на карцінах француза Русо, і белыя ружы кахання грузіна Пірасмані, і падобныя да жывых каралаў дрэвы, годныя алені югаслава Генераліча, як і маляваныя дываны з малюнкамі раю нашай Алены Кіш ці фантасмаганічныя кампазіцыі Лідзіі Трахалёвай, успрымаюцца многімі не як чужыя, а як свае ўласныя сны і мроі.

Вандруючы па свеце, даследчыкі інсітнага мастацтва шукаюць у творах самабытных мастакоў не тое, што адрознівае іх адзін ад аднаго, а тое, што збліжае, што складае тую самую, выкрышталізаваную ў архетыпах падводную плынь падсвядомасці.

Можа, менавіта таму, здавалася б, звычайная, чарговая выстаўка з фондаў Нацыянальнага музея гісторыі і культуры Беларусі, наладжаная ў красавіку—маі Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь, Беларускім інстытутам праблем культуры, была названа "Святло незвычайнага мастацтва". Яна выклікала вялікую цікавасць у нашых суседзяў і стала нагодай для правядзення навукова-метадычнага семінара, у якім прынялі ўдзел навукоўцы і работнікі культуры з усіх беларускіх рэгіёнаў і нават з іншых краін.

На выстаўцы экспанаваліся жывапісныя працы нашых вядомых мастакоў: Л.Трахалёвай з Гродзеншчыны, М.Засінца, Б.Тарасенкі, М.Бая, П.Шалюты з Гомельшчыны, І.Зельдзіна, П.Баранава з Віцебшчыны, П.Калеснікава, Ф.Дудо, С.Смяюхі і іншых з Міншчыны, а таксама драўляныя скульптуры і кампазіцыі І.Супрунчыка і М.Тарасюка з Брэстчыны, М.Рышкевіча з Гродзеншчыны, М.Юхо з Віцебшчыны, В.Альшэўскага з Мінска. Гэта быў своеасаблівы гістарычны зрэз развіцця інсітнага мастацтва ў Беларусі. Некаторых аўтараў ужо няма сярод жывых, але іх творы застаюцца для нас шляхам да разгадкі самой прыроды інсітнасці. Навукова-практычны семінар стаў нагодай для вельмі цікавага дыялога беларускіх і расійскіх даследчыкаў. Нашыя навукоўцы прадэманстравалі вельмі высокі ўзровень тэарэтычнага асэнсавання праблемы інсітнай творчасці, а расійскія падзяліліся вопытам арганізацыі плённай практычнай дзейнасці.

Чаму тое, што ў нас інсітнае, у Расіі — наіўнае?

Як высветлілася, яшчэ ў 1994 годзе беларускія мастацтвазнаўцы аднымі з першых сярод навукоўцаў краін былога Саюза ўпісалі наш "прымітыў" у еўрапейскі кантэкст.

Кандыдат мастацтвазнаўства Вольга Лабачэўская ў сваім дакладзе "Ад "Інсіта-94" да "Інсітнага мастацтва" ў Беларускай энцыклапедыі" нагадала, як гэта адбылося.

Аказваецца, калі ў 1994 годзе рыхтавалася экспазіцыя выстаўкі мастакоў-аматараў, Вольга Лабачэўская разам са сваімі калегамі Яўгенам Шунейкам і Людмілай Вакар вырашылі замяніць распаўсюджаныя на той час тэрміны "наіўнае мастацтва", "прымітыў" на больш еўрапейскую назву — "інсітнае мастацтва". Сам гэты тэрмін увёў ва ўжытак у 1966 годзе славацкі мастацтвазнаўца М.Ткач, абазначыўшы такім чынам творчасць мастакоў, якія, у адрозненне ад самадзейных, не ставяць перад сабою задачу спасцігнуць прафесійную мову выяўленчага мастацтва, а адлюстроўваюць тое, што бачаць і адчуваюць паводле сваіх суб'ектыўных уяўленняў. Адсюль уласцівы інсітнасці міфалагізм, імкненне да апавядальнасці, метафарычнасці. Вольга Лабачэўская з гонарам адзначыла, што вынайдзены і ўпершыню скарыстаны для назвы выстаўкі ў 1994 годзе тэрмін цяпер замацаваны ў Беларускай энцыклапедыі, дзе інсітнаму мастацтву прысвечаны асобны артыкул. Яна, у прыватнасці, сказала:

— У 1994 годзе, калі мы думалі, як назваць выстаўку, усе знаходзіліся ў стане своеасаблівай эйфарыі ад постсавецкага адчування свабоды. Тэрмін "інсітус" мы ўспрымалі як разбурэнне старой савецкай тэрміналогіі, дзе для назвы творчасці мастакоў-аматараў існавалі залішне ацэначныя словы — "прымітыў" і "наіўнае мастацтва". Лацінскае слова "інсітус" больш нейтральнае, яно абазначае "прыроднае", "неапрацаванае" мастацтва. Калі б не з'явіўся гэты новы тэрмін, я не ўяўляю, як бы мы называлі сёння творчасць не зусім ардынарных нядаўна адкрытых намі мастакоў. На жаль, мастакі інсіта яшчэ не займелі сваёй уласнай нішы ў культуры. Іх праблемамі не займаюцца ні Саюз мастакоў, ні Саюз майстроў народнай творчасці.

Нашыя музеі не фарміруюць асобных калекцый інсітнага мастацтва. І калі ў Маскве ёсць нават музей аўтсайдэраў, у Сербіі — музей інсітнага мастацтва, нашыя майстры і мастакі пакуль што разлічваюць толькі на саміх сябе. Наколькі ведаю, Міхась Байцоў свае творы проста складзіруе, Фёдар Максімаў у Віцебску сам зрабіў у сябе ў пакоі свой музей, Мікола Тарасюк у в. Століцы Пружанскага раёна называе сваю хату музеем "Успаміны Бацькаўшчыны". Калі мы пачнём мэтанакіравана збіраць лепшыя творы мастакоў-аматараў, Беларусь будзе больш дастойна прадстаўлена і на міжнародных выстаўках. А нам, як сведчыць апошняя экспазіцыя, ёсць што паказаць.

Кандыдат мастацтвазнаўства Людміла Вакар выступіла з дакладам "Спецыфіка выяўленчай мовы інсітнага мастацтва" (на прыкладзе творчасці віцебскага мастака Фёдара Максімава). Асабліва выразна прагучала ў яе выступленні тэма кампенсавальнай ролі інсітнай творчасці. Яна яшчэ раз падкрэсліла, што чалавек, які на працягу трыццаці гадоў пісаў карціны і выразаў з дрэва незвычайныя кампазіцыі, варты таго, каб стварыць музей ягонай творчасці.

"Праблемы забеспячэння арганізацыйна-метадычнага кіраўніцтва народнай мастацкай творчасцю ў постсавецкі перыяд" разглядаў у сваім выступленні кандыдат мастацтвазнаўства Рыгор Шаура. Ён прапанаваў стварыць картатэку мастакоў-аматараў, больш увагі надаваць вырашэнню іх побытавых праблем. Беларускія мастацтвазнаўцы пакуль што толькі падымаюць пытанне стварэння асобных пастаянных экспазіцый інсітнага мастацтва — у Расіі яны ўжо ёсць і прыцягваюць немалую ўвагу не толькі мясцовых, але і замежных наведвальнікаў.

У Канах глядзяць не толькі фільмы

Як заўважыла госця з Масквы мастацтвазнаўца Вольга Ціханіцына, у 1994 годзе, калі масквічы прыязджалі ў Мінск на адкрыццё выстаўкі інсітнага мастацтва, яе беларускія калегі былі настроены больш аптымістычна. Цяпер, па ўсім відаць, прыйшоў час расіянам надаваць нам аптымізму. Яны знайшлі агульную мову і з муніцыпальнымі, і з федэральнымі ўладамі, і з багатымі людзьмі, якія могуць укладаць грошы ў развіццё культуры. Яны прыстасаваліся да новых, рынкавых умоваў, і цяпер ужо рынак пачынае працаваць на развіццё культуры, якая, у сваю чаргу таксама прыносіць немалыя прыбыткі. Дастаткова прывесці ўсяго адзін факт. Калі ў абжытых кінаманамі Канах у мінулым годзе паказалі выстаўку твораў расійскіх мастакоў-аматараў, прысвечаную 200-годдзю Пушкіна, — "Пушкінскія вобразы ў наіве", яе штодня наведвала каля 2 тысяч чалавек, а ў выхадныя дні — да 4 тысяч.

У Расіі старыя тэрміны еўрапеізаваць не сталі. Мастацтва мастакоў-аматараў там па-ранейшаму называюць наіўным. Затое ў Маскве ўжо некалькі гадоў дзейнічае Муніцыпальны музей наіўнага мастацтва. Яго дырэктар Уладзімір Грозін сказаў:

— У XXI стагоддзе чалавецтва прыйшло з авангардам і наівам. Разам са сваімі калегамі мы аб'ехалі дванаццаць два расійскія рэгіёны, сабралі рэдкую калекцыю твораў мастакоў-аматараў. Калі паўстала пытанне пра стварэнне музея — і муніцыпальныя, і федэральныя ўлады пайшлі нам насустрач. Цяпер мы маем магчымасць не толькі экспанаваць лепшыя з сабраных твораў, наладжваць выстаўкі асобных мастакоў, але і выдаём каталогі. Фарміруем экспазіцыі і для перасоўных выставак наіўнага мастацтва. У 1998 годзе атрымалі грант Прэзідэнта Расіі на арганізацыю выстаўкі "Пушкінскія вобразы ў наіве", той самай, якая мела незвычайную папулярнасць у Канах. Увогуле я лічу, што рэалізацыя асобных культуралагічных праектаў — адзін з самых плённых шляхоў развіцця мастацтва. Гэта дазваляе не толькі атрымліваць дадатковыя сродкі, але і папулярызаваць творчасць лепшых мастакоў-аматараў. Цяпер мы здзяйсняем новы праект, прысвечаны 2000-годдзю хрысціянства, які носіць умоўную назву "І ўбачыў я новае неба і новую зямлю". Адзін з мастакоў-прымітывістаў намаляваў для нас вялікую карціну, дзе за адным агульным сталом сабраны самыя розныя людзі і звяры. Мне бачыцца гэта вельмі сімвалічным. Наіўныя мастакі, як ніхто востра адчуваюць неабходнасць усталявання гармоніі і ўсеагульнага ўзаемаразумення, адкрыта выказваюць тое, пра што таемна марыць кожны з нас.

Шмат цікавага расказала і мастацтвазнаўца з Масквы Вольга Ціханіцына:

— У Парыжы ёсць Дом культуры народаў свету, дзе займаюцца вывучэннем наіўнага мастацтва практычна ўсіх краін. Для мяне супрацоўніцтва з гэтай арганізацыяй стала сапраўднай школай. Цяпер мы разам рыхтуем выстаўкі, семінары. Тут гаварылі пра тое, што ні Саюз мастакоў, ні Саюз народных майстроў Беларусі не займаюцца праблемамі наіўнага мастацтва. У нас у Расіі тут склалася добрая традыцыя. У Саюзе мастакоў яшчэ за савецкім часам дзейнічала спецыяльная камісія па рабоце з наіўнымі мастакамі. І лепшых з іх запрашалі раз на год папрацаваць месяц на дачах Саюза мастакоў побач з мастакамі-прафесіяналамі. Гэта было для аматараў вялікім стымулам і вялікаю школай. Шмат публікацый пра наіўнае мастацтва змяшчаецца на старонках часопіса "Народное творчество". Наіўныя мастакі — людзі вельмі закрытыя, нават на выстаўках яны часцей бачаць толькі кожны сам сябе. Таму праца з імі вымагае асаблівай далікатнасці, цярплівасці. Цяпер калекцыі наіўнага мастацтва ёсць не толькі ў Маскве, але і ў Чыце, Арэнбургу, Ульянаўску і іншых гарадах. І яшчэ. Наіўным мастацтвам займаюцца, як правіла, людзі апантаныя, натхнёныя, я б сказала — людзі з радаснымі тварамі. І калі ў 1994 годзе нашы беларускія калегі надалі нам аптымізму, то цяпер мы хочам таксама падтрымаць іх у высакароднай справе збірання і папулярызацыі наіўнага мастацтва.

Замест эпілога

Усе, хто прыйшоў на семінар і адкрыццё выстаўкі, з захапленнем гарталі выдадзеныя маскоўскімі калегамі каталогі-альбомы з творамі інсітных мастакоў, разглядалі фатаграфіі, слайды, якія, вандруючы па Беларусі, зрабілі нашы мастацтвазнаўцы. Творы, якія паспелі сфатаграфаваць Людміла Вакар, Вольга Лабачэўская, Рыгор Шаура, на жаль, не папоўнілі музейныя калекцыі, яны проста на вачах беззваротна знікаюць. Таму так востра паўстае пытанне пра стварэнне ў Мінску асобнай экспазіцыі інсітнага мастацтва, мастацтва, якое, дарэчы, упершыню ўвайшло ў новае выданне Беларускай энцыклапедыі, мастацтва, якое можа адкрыць камусьці нязнаную глыбіню і нязнаную вышыню ўласнага творчага самавыяўлення.

Знаёмім з удзельнікамі выстаўкі

Паўлін Іванавіч ГОЛЬЦАЎ (1907—1988) нарадзіўся на Волзе, пэўны час жыў у Маскве, у 12 гадоў пачаў наведваць студыю выяўленчага мастацтва. Захапляўся творчасцю Шышкіна, Левітана і марыў стаць мастаком-прафесіяналам. Аднак лёс вызначыў іншае. Пасля заканчэння сярэдняй школы П.Гольцаў паступіў у 1922 годзе ў Іванаўскі політэхнічны інстытут, працаваў у прамысловасці, на розных навабудоўлях былога Савецкага Саюза.

З пачатку 1950-ых гадоў П.Гольцаў зноў актыўна заняўся творчасцю. Пераехаўшы працаваць у Беларусь, ён ужо ніколі не развітваўся ні з альбомам, ні з невялічкім паходным мальбертам. У выхадныя дні занатоўваў найпрыгажэйшыя куточкі Міншчыны, а калі браў адпачынак, выязджаў на Гродзеншчыну, Віцебшчыну, праходзіў пешшу дзесяткі кіламетраў і маляваў, маляваў. З канца 1960-ых гадоў работы П.Гольцава сталі дэманстравацца на гарадскіх, раённых, а потым і на рэспубліканскіх выставах. Асабліва зацікавілі ўсіх такія яго работы, як "Вясна", "Ліпень", "Жнівень" з серыі "Поры года", "Свежы вецер", "Вялікая вада", "Жніво", "Дарога ў лесе", "Хлеб", "Рунь" і іншыя. У гэтых, як і ў іншых работах, мастак імкнуўся сканцэнтраваць сваю ўвагу на стварэнні пэўнага настрою. Нават простыя выяўленчыя сродкі, пошук якіх для аўтара быў чыста інтуітыўным, дапамагалі яму стварыць вельмі выразныя, запамінальныя вобразы.

П.Гольцаў шмат зрабіў у справе эстэтычнага выхавання маладога пакалення. На пачатку 1970-ых гадоў ён быў адным з арганізатараў Мінскага клуба самадзейных мастакоў, які актыўна функцыянаваў на працягу больш як дваццаці пяці гадоў. Клуб аб'ядноўваў звыш 250 удзельнікаў і вёў рознабаковую выхаваўча-творчую работу. У 1982 годзе клубу было нададзена званне народнага.

Пасля смерці мастака засталося некалькі соцень разнастайных жывапісных работ — пейзажаў, тэматычных палотнаў, партрэтаў, некаторыя з якіх захоўваюцца ў музейных калекцыях.

Феадосій Яўгенавіч ДУДО (1899—1982) па прафесіі быў фінансавы работнік. Спецыяльнай мастацкай адукацыі не меў, хоць маляваць любіў з самага маленства і нават у 1914 годзе спрабаваў паступіць у Строганаўскае мастацкае вучылішча. Але сродкаў на жыццё не хапала і мара вучыцца на мастака так і не здзейснілася. Ф.Дудо працаваў на выпадковых работах і займаўся ў якасці вольнаслухача ў вучылішчы Паршына ў Маскве. У 1915 годзе ён пазнаёміўся з жывапісцам Паленавым, жонка якога і дала Ф.Дудо першыя ўрокі малявання, пазнаёміла яго з вучэбнымі жывапіснымі работамі сваіх дачок. У 1918 годзе Ф.Дудо вярнуўся ў Мінск, служыў у арміі. Пазней скончыў фінансавы інстытут і ўвесь час працаваў бухгалтарам.

3

На працягу ўсяго свайго жыцця Ф.Дудо самастойна займаўся жывапісам. Асноўным жанрам у яго творчасці заставаўся пейзаж, аднак маляваў ён і партрэты. Характэрная асаблівасць яго жывапісных работ — гэта мяккая, амаль нюансная гама колераў, тонкая перадача розных станаў надвор'я, панарамнасць адлюстравання прасторы. Асноўную частку жывапісных палотнаў ён стварыў на пленэры. Мастак любіў маляваць цікавыя вясковыя краявіды, рачулкі са стромымі берагамі, звілістыя сцяжынкі, прасёлачныя дарогі, статкі жывёл на ўскрайках лесу. Усё гэта ён пісаў прачула і сардэчна. Яго карціны вылучаюцца асаблівае наіўнай чысцінёй.

1 В.Альшэўскі. Конь. Дрэва, 1970-ыя гады.
2 І.Супрунчык. Вяселле. Дрэва, 1986.
3 М.Засінец. У адведкі. Алей, 1975.
4 Б.Тарасенка. Пейзаж. Алей, 1986.

Васіль Сцяпанавіч ЖАРНАСЕК (1928—1998) — адзін з самых папулярных у апошнія гады інсітны мастак-жывапісец. Ён актыўна ўдзельнічаў у самых розных абласных, рэспубліканскіх, усесаюзных і замежных выстаўках і быў яркім прадстаўніком наіўна-рэалістычнага жывапісу. Нарадзіўся Васіль Жарнасек на Лепельшчыне. У школьныя гады афармляў насценгазеты, святы, шмат маляваў. Вайна змяніла ўсе ягоныя планы і памкненні. Хлапчуком ён дапамагаў партызанам, быў паранены, застаўся на ўсё жыццё інвалідам. У школе ён давучваўся ўжо пасля заканчэння вайны, разам з дарослымі працаваў у калгасе, дапамагаў бацькам па гаспадарцы. Разам з тым не кідаў маляваць. У 1940-ыя — 1950-ыя гады цяжка было здабыць паперу, фарбы, пэндзлі, і ён маляваў самаробнымі прыладамі ў вучнёўскіх сшытках, на лістах канцылярскіх кніг.

Як майстра народнага жывапісу Васіля Жарнасека прызналі з пачатку 1970-ых гадоў. Яркія і чыстыя па колеру, яго пейзажы вылучаліся ў агульнай экспазіцыі на кожнай выставе. Яны нагадвалі ўзоры маляваных дываноў, вельмі распаўсюджаных на Лепельшчыне. Менавіта ў рэчышчы гэтага віду народнага мастацтва фарміраваліся адметны творчы почырк, стылістыка жывапіснай мовы Васіля Жарнасека.

На працягу апошніх дзесяцігоддзяў мастак стварыў вельмі шмат краявідаў роднага Паазер'я. Практычна на кожным яго палатне ёсць рачулкі і азёры, бярозкі і сосны, сцяжынкі і ўзгоркі, якія маляваў ён з асаблівым трапяткім пачуццём.

В.Жарнасек быў не толькі выдатным каларыстам, неардынарным творцам, лірычным апавядальнікам, але і шчырым, душэўным чалавекам. Дзесяткі сваіх работ ён падараваў дзіцячым дамам, садкам, школам, сваім знаёмым, сябрам. Пэўная частка карцін закуплена Віцебскім абласным навукова-метадычным цэнтрам, раённым краязнаўчым музеем, значная частка разышлася па прыватных зборах аматараў мастацтва.

Міхась Мікалаевіч ЗАСІНЕЦ (1935—1982) нарадзіўся ў в. Мядзведнае Ельскага раёна Гомельскай вобласці. Жывапісам стаў займацца з пачатку сямідзесятых гадоў. Яго першыя работы экспанаваліся на рэспубліканскай, а потым Усесаюзнай выстаўцы самадзейнага і народнага мастацтва "Слава працы" ў Маскве і адразу атрымалі прызнанне. З гэтага часу Міхась Засінец упарта і актыўна пачаў працаваць у алейным жывапісе. Пісаў пейзажы, тэматычныя карціны, партрэты і нацюрморты. На яго творчасць звярнулі ўвагу метадысты Міжсаюзнага дома самадзейнай творчасці і Дома народнай творчасці, журналісты, мастацтвазнаўцы, работнікі культуры. Праз пэўны час яго персанальная выстава прайшла ў Гомелі, а ў 1978 годзе — у Мінску, тут у экспазіцыі было прадстаўлена звыш 70 палотнаў.

Як інсітны творца Міхась Засінец пераўтвараў звычайныя жыццёвыя эпізоды ў іншую паэтычную рэальнасць, дзе асноўнымі элементамі заставаліся дабрыня, прыгажосць, шчырасць, вера ў святло, чысціню. Мастак, прыкаваны да ложка цяжкай, невылечнай хваробай, у сваіх творах нёс людзям сапраўдную радасць, адчуванне вялікага сэнсу жыцця.

Міхась Засінец пакінуў нам больш за 300 палотнаў. Нагадаем толькі некаторыя з іх, дзе з асаблівым замілаваннем і непасрэднасцю перададзены асабістыя адносіны аўтара да чалавека, да навакольнага асяроддзя, тая сувязь, якая існуе паміж чалавекам і прыродай. Гэта "Юнацтва", "У адведкі", "Залатая сажалка", "Вяселле", "Крынічка", "Унук", "Пах спелага жыта", "Ружовая раніца", "Бярозавы сок"... У кожнай з іх ёсць глыбокі філасофскі змест.

У 1977 годзе за вялікі ўклад у мастацкую культуру рэспублікі і эстэтычнае выхаванне моладзі Міхасю Засінцу было нададзена ганаровае званне заслужанага работніка культуры.

Лілія Уладзіміраўна ТРАХАЛЁВА (1925—1997) нарадзілася ў Смаргоні Гродзенскай вобласці. Апошнія гады працавала ў сістэме адукацыі. Яна пісала ў асноўным пейзажы. Спецыяльнай мастацкай адукацыі не мела, але дамаглася выдатных вынікаў у тэхніцы алейнага жывапісу. Яна стварыла звыш 400 жывапісных і графічных работ, адметных тонкай і падрабязнай прапрацоўкай дэталяў, чысцінёй колераў. Яны вельмі пранікнёныя, душэўныя. Мастачка здолела захаваць па-дзіцячы наіўны, чысты погляд на свет і здольнасць любавацца і радавацца багаццем і прыгажосцю навакольнага свету.

Пейзажныя работы Л.Трахалёвай здзіўляюць гледача, дый і дасведчанага ў выяўленчым мастацтве спецыяліста, інтуітыўным і разам з тым высокапрафесійным засваеннем законаў эстэтыкі. Асабліва адчувальнае гэта ў такіх яе работах, як "Дарога на Вільнюс", "Хутар", "Ранішні туман", "Рачулка", "Вечар", "Стары млын", "Пасека" і шматлікіх іншых.

У свой час мастачка падарыла серыю жывапісных палотнаў Смаргонскаму краязнаўчаму музею. Асноўная ж маса пейзажаў, партрэтаў Л.Трахалёвай знаходзіцца ў прыватных зборах і не можа быць прадстаўлена ўвазе шырокай публікі.

Рыгор ШАУРА.

Рынкавай філасофіі не мінуць

Якаў ЛЕНСУ, Фелікс ВІЛЬКІН, Анатоль ЦЕХАНОВІЧ

Каб праблема, пастаўленая ў артыкуле, акрэслілася больш рэльефна, згадаем колькі фактаў з нядаўняга мінулага.

У 70-ыя—80-ыя гады беларускі дызайн займаў годнае месца ў Савецкім Саюзе. Можна назваць шэраг прамысловых вырабаў, якія за кошт іх выдатнай дызайнерскай прапрацоўкі набылі прызнанне шырокай публікі. Так, у першай палове 70-ых гадоў вялікай папулярнасцю карысталіся беларускія тэлепрыёмнікі "Гарызонт-106" і "Гарызонт-107". Як паводле тэхнічных, так і эстэтычных якасцяў яны былі ў авангардзе савецкага тэлебудаўніцтва — адзінымі тэлепрыёмнікамі першага класа. У размяшчэнні кампазіцыйных элементаў гэтых тэлевізараў зусім арыгінальным было вырашэнне акустычнай сістэмы, вынесенай у выглядзе століка пад тэлепрыёмнік. Эфектным было аздабленне корпуса тэлевізара, які абліцоўваўся каштоўнымі пародамі дрэва з глянцавым пакрыццём. У тэлевізары "Гарызонт-107" упершыню ў практыцы тэлебудаўніцтва ўсёй вялікай краіны выбар праграм ажыццяўляўся з дапамогай сенсорнага пераключальніка. Гэта, па-першае, рабіла тэлевізар зручным у карыстанні: для пераходу з канала на канал дастаткова было дакрануцца да адпаведнага кантакта пераключальніка, а па-другое, самі механізмы кіравання набывалі большую выразнасць і сучаснасць форм. Гэтыя якасці дызайну тэлепрыёмнікаў і забяспечылі ім усеагульнае прызнанне ў спажыўцоў.

У пачатку 80-ых гадоў на прылаўках нашых крамаў з'явіўся невялічкі фотаапарат "Агат-18" вытворчасці Беларускага оптыка-механічнага аб'яднання. Ён хутка стаў адной з найбольш папулярных камер. Апарат меў раздымны кампактны корпус паралелепіпеднай формы са скругленымі рэбрамі. Аб'ектыў і кольцападобная шкала закрываліся сферычнай покрыўкай з празрыстага полістыролу. Гэта дазваляла насіць камеру ў кішэні без футарала. Кіраванне фотаапаратам было зусім простае. Экспазіцыйныя параметры ўстанаўліваліся па сімвалах надвор'я паваротам кальцаў калькулятара на апраўе аб'ектыва. Лаканічная форма фотаапарата вельмі добра адпавядала характару простых камер гэтага класа, прызначаных для шырокага кола фотааматараў, таму выраб карыстаўся павышаным попытам сярод іх.

А вось іншы прыклад, ужо з другой паловы 80-ых гадоў. Сенсацыяй Парыжскага аўтасалона 1988 года стала мадэль грузавіка "МАЗ-2000", распрацаваная мінскімі дызайнерамі. Калі раней савецкія аўтамабілебудаўнікі паказвалі не надта цікавыя, бадай, перайманьня з глядзішча дызайну мадэлі, то гэты грузавік быў чымсьці зусім новы, нязвыклы сваім выглядам: кабіна мяккай абцякальнай формы, цэльнае ветравое шкло на даўжыню ўсяго салона, прыборная панель сучасных скульптурных абрысаў, афармленне грузавой часткі аўтацягніка з'яўлялася арганічным працягам пластыкі кабіны. Нездарма грузавік так уразіў парыжан. Можна сказаць, што беларускі дызайн тады гучна заявіў пра сябе на міжнароднай арэне.

Аднак сённяшняя сацыяльна-эканамічная сітуацыя ў краіне рэзка змяніла становішча дызайну і дызайнерскай дзейнасці. Падзенне ўзроўню і аб'ёмаў вытворчасці, адсутнасць новых распрацовак, згортванне цэлых вытворчасцяў пакінулі без працы многіх дызайнераў прамысловасці. Унікальная патэнцыйна высокаэфектыўная галіна дзейнасці аказалася мала запатрабаванай.

Дзеля высвятлення сапраўднага становішча, у якім апынуўся дызайнерскі патэнцыял Беларусі, у Нацыянальным дызайн-цэнтры было праведзена спецыяльнае даследаванне. Асноўны метад, які выкарыстоўваўся пры даследаванні, — анкетаванне. Адмыслова складзеныя анкеты былі разасланы 300 дызайнерам, а таксама ў адрас 160 прадпрыемстваў, дызайн-студый і творчых майстэрняў. Адначасова супрацоўнікі Нацыянальнага дызайн-цэнтра правялі каля 30 наведванняў вядомых прамысловых прадпрыемстваў краіны, устанавілі асабістыя кантакты з дызайнерамі і службамі дызайну, каб атрымліваць дакладную інфармацыю "з першых рук". Адбылося больш за сотню тэлефонных размоў з дызайнерамі для больш глыбокага асэнсавання праблемы.

Аналіз адказаў на анкеты даў наступныя вынікі. Пераважная колькасць дызайнераў рэспублікі маюць спецыяльную прафесійную адукацыю, скончылі профільныя ВНУ — 55%. Меншая колькасць атрымалі няпрофільную адукацыю і з'яўляюцца спецыялістамі, якія перакваліфікаваліся з іншых прафесій. Лідзіруюць тут архітэктары — 15%. Далей ідуць інжынеры (7,5%), мастакі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва (5%), проста мастакі і мастакі-афарміцелі (па 1,3%).

Далей — звесткі пра дызайнераў вышэйшай кваліфікацыі, якія маюць вучоныя ступені і

званні. Іх не вельмі многа. Кандыдатаў навук і дацэнтаў — прыкладна 7% ад агульнай колькасці дызайнераў рэспублікі. Ёсць два прафесары і два акадэмікі Міжнароднай акадэміі навук аб прыродзе і грамадстве. Такія лічбы зразумелыя, бо вылучная большасць нашых дызайнераў займаецца практычным праектаваннем, навуковую ж і педагагічную работу вядуць нямногія: на на-

2

вуковыя даследаванні на прадпрыемствах няма сродкаў, а колькасць ВНУ, дзе выкладаюцца дызайнерскія дысцыпліны, вельмі абмежаваная.

Былі атрыманы і звесткі наконт членства дызайнераў у творчых саюзах. Так, 65% дызайнераў, якія запоўнілі анкеты, з'яўляюцца сябрамі Беларускага саюза дызайнераў. 27,5% уваходзяць у аддзяленне Міжнароднай асацыяцыі "Саюз дызайнераў". Ёсць і члены іншых творчых саюзаў: Беларускага саюза мастакоў, Саюза архітэктараў, Саюза народных майстроў, Саюза стылістаў, Саюза журналістаў, ёсць таксама адзін сябра Саюза дызайнераў Амерыкі (JDSA) і адзін — Міжнароднага аб'яднання інжынераў SASJ Internation. Значыць, нашы дызайнеры дастаткова актыўна ўключаны ў работу творчых саюзаў — як рэспубліканскіх, так і міжнародных.

Пункт анкеты "творчая дзейнасць" меў некалькі падпунктаў. У першым з іх дызайнерам трэба было назваць асноўныя выкананыя імі работы. Адказы прадэманстравалі высокую творчую актыўнасць і шматграннасць дзейнасці нашых дызайнераў. Тут былі названы шматлікія распрацоўкі прамысловых вырабаў, работы ў галіне рэкламы, дызайнграфікі, афармлення інтэр'ераў і шмат чаго іншага.

Далей неабходна было назваць атрыманыя дызайнерамі ахоўныя дакументы на распрацоўкі, іх колькасць. Адказы паказалі, што амаль палова дызайнераў, якія запоўнілі анкеты, маюць ахоўныя дакументы на свае распрацоўкі. Найчасцей — гэта аўтарскія пасведчанні на прамысловы ўзор. У большасці дызайнераў колькасць такіх пасведчанняў перавышае дзесятак. Некалькі майстроў дызайну маюць ад 20 да 50 пасведчанняў. Найбольшая колькасць пасведчанняў на прамузор, атрыманых адным чалавекам, дасягнула 86. Асобныя з дызайнераў атрымалі ахоўныя дакументы, якія сведчаць не толькі пра мастацка-канструктарскія вартасці іх твораў, але і пра адметнасць іх навукова-тэхнічнага мыслення. Маюцца на ўвазе аўтарскія пасведчанні на вынаходствы і патэнты. Усё гэта і гаворыць як пра высокую творчую актыўнасць, так і пра высокія прафесійныя якасці нашых дызайнераў.

Наступнае пытанне датычыла ўдзелу ў айчынных і міжнародных выставах. Паводле адказаў 70% дызайнераў, якія запоўнілі анкеты, актыўна ўдзельнічаюць у выставах. Пры гэтым геаграфія ўдзелу беларускіх дызайнераў у выставах за мяжой вельмі шырокая. Можна назваць такія краіны, як Расія, Украіна, Літва, ЗША, Англія, Францыя, Іспанія, Бельгія, Чэхія, Славакія, Польшча, Балгарыя, Фінляндыя, Германія, Канада, Турцыя, Індыя, Кітай. Замежныя гарады, дзе на выставах дэманстраваліся працы нашых дызайнераў, — Масква, Кіеў, Харкаў, Вільнюс, Штутгарт, Лейпцыг, Мілан, Гановер, Дэлі, Хельсінкі, Прага, Браціслава, Бангалор, Нью-Йорк, Брно, Ліён, Дзюсельдорф, Парыж, Варшава, Бамбей, Атава і інш. Як бачым, з творчасцю дызайнераў Беларусі шырока знаёмы ў розных краінах і гарадах свету.

Цяпер пра ацэнку дзейнасці нашых дызайнераў у выглядзе розных узнагарод — урадавых і прафесійных. Урадавых узнагарод няшмат. Некалькі дызайнераў узнагароджаны медалямі "За доблесную працу" і "За працоўную доблесць", адзін дызайнер мае Ганаровую грамату Вярхоўнага Савета БССР, адзін удастоены звання лаўрэата Дзяржаўнай прэміі СССР. Так што нельга сказаць, што дзяржава шчодра ацаніла працу нашых дызайнераў на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў. Праўда, станоўчым момантам з'яўляецца заснаванне ў 1997 годзе прэміі Савета Міністраў РБ у галіне дызайну. Лаўрэатамі гэтай прэміі сталі ўжо некалькі дызайнераў.

Адрозна ад урадавых колькасць прафесійных узнагарод у нашых дызайнераў намнога большая. Так, медалі ВДНГ СССР за мастацка-канструктарскія распрацоўкі маюць амаль 30% дызайнераў. Больш 20% узнагароджаны граматамі і дыпломамі розных прафесійных выстаў і конкурсаў у рэспубліцы і за яе межамі — дастойнае прызнанне творчасці нашых дызайнераў не толькі ў сябе дома, але і ў шырокім свеце.

Такім чынам, патэнцыял беларускага дызайну выглядае дастаткова аптымістычным. Але ўдумаемся ў некаторыя іншыя паказчыкі. Анкеты засведчылі ўзрост спецыялістаў дызайну. Дызайнераў, якім ад 20 да 30 гадоў, — усяго 14%. Дызайнераў ва ўзросце ад 30 да 40 гадоў у паўтара раза больш — 22,5%. Самай вялікай аказалася ўзроставая група ад 40 да 50 гадоў — 33%. А група ад 50 да 60 гадоў складае 23%. Ёсць і дызайнеры, якім ужо перавaліла за 60 гадоў, такіх 7,5%. Няцяжка падлічыць, што сярод спецыялістаў дызайну дамінуюць людзі больш чым сталага ўзросту.

Аналізаваліся і звесткі пра пасады, якія займаюць дызайнеры. Спектр тут вельмі разнастайны: ад радавога дызайнера да галоўнага дызайнера, прафесара і дырэктара прадпрыемства. 26% дызайнераў займаюць кіраўнічыя пасады. Часцей за ўсё сустракаецца пасада галоўнага дызайнера, нямала таксама кіраўнікоў дызайнерскіх падраздзяленняў на прадпрыемствах і кіраўнікоў творчых дызайнстудый. 20% дызайнераў з'яўляюцца вядучымі спецыялістамі на прадпрыемствах. Радавых дызайнераў — 30%. Астатнія сваю пасаду не пазначылі (у іх лік увайшлі і "свабодныя" дызайнеры, што не маюць сталай працы на якім-небудзь прадпрыемстве). Характэрна, што колькасць радавых дызайнераў толькі крыху перавышае колькасць дызайнераў, што займаюць кіраўнічыя пасады (30% супраць 26%). Калі ж яшчэ ўлічыць вядучых спецыялістаў (20%), то кантынгент радавых дызайнераў наогул аказваецца ў 1,5 раза меншы, чым дызайнераў вышэйшай катэгорыі. З аднаго боку, можна сцвярджаць, што сфера дызайну забяспечана ў нас высокакваліфікаванымі кадрамі, а з другога, што кантынгент дызайнераў радавога звяна цяпер недастаткова. На прамысловых прадпрыемствах працуюць пераважна дызайнеры са стажам, якія атрымалі прафесійную адукацыю ў мінулыя гады. І, як мы вызначылі, большасць з іх належаць да ўзроставай групы ад 40 да 50 гадоў. Яны ж займаюць звычайна кіраўнічыя пасады. А маладыя спецыялісты, якія і павінны складаць аснову калектываў дызайнераў, сёння ў прамысловасць ідуць мала. Вось і ўзнікае такая дыспрапорцыя паміж радавым звяном дызайнераў і кіраўнічымі спецыялістамі.

Далей быў зроблены аналіз анкет, дасланых прадпрыемствамі. Ён даў рэальную карціну стану дызайну ў прамысловасці рэспублікі. Роскід па ўзросту прадпрыемстваў быў дастаткова значны: ад Бабруйскага машынабудаўнічага завода, які заснаваны ў 1898 годзе, і Віцебскага станкабудаўнічага завода, які існуе з 1914 года, да Гомельскага НВА "Ратон" і Беларускага цэнтра рэкламы, створаных адпаведна ў 1992 і ў 1994 гадах. У даследаванне былі ўлучаны прадпрыемствы розных профіляў: большасць з іх займаецца вытворчасцю прамысловай прадукцыі, пэўная ж частка выконвае праектна-даследчыя, рэкламныя работы, а таксама спалучае вытворчую і праектную дзейнасць. Аказалася, што больш як палова вытворчых прадпрыемстваў не мае службаў дызайну ці хоць бы аднаго штатнага дызайнера. Адсутнічаюць у штаце прафесійныя дызайнеры нават на такім прамысловым гіганце, як Мінскі трактарны завод. Толькі на невялікай частцы вытворчых прадпрыемстваў ёсць службы дызайну — ад 3 да 5 спецыялістаў. Астатнія маюць у штаце толькі аднаго дызайнера, які, натуральна, не можа вырашыць усе праблемы прадпрыемства, звязаныя з дызайнам. Крыху лепшая сітуацыя на прадпрыемствах, якія спалучаюць вытворчую і праектную дзейнасць. Яны ў сваёй большасці маюць дызайнслужбы, якія налічваюць ад 3 да 10 чалавек.

Можна было супаставіць становішча дызайну на прадпрыемствах і залежна ад характару іх прадукцыі. Аналіз паказаў, што найменш забяспечаныя дызайнерскімі кадрамі прадпрыемствы, якія выпускаюць прамысловае абсталяванне. На большасці прадпрыемстваў гэтага профілю дызайнеры ў штаце адсутнічаюць, на некаторых працуе ўсяго па аднаму дызайнеру. Дый яны, высветлілася, часта выкарыстоўваюцца не па прызначэнню. Напрыклад, вядучы дызайнер НВА "Ратон", выпускнік Ленінградскага ВМПВ імя В.І.Мухінай, наогул не займаецца распрацоўкай вырабаў, а выкарыстоўваецца як мастак-афарміцель.

З прадпрыемстваў, якія выпускаюць сродкі транспарту, найлепшае становішча з дызайнам назіраецца на Мінскім аўтамабільным заводзе. Тут служба дызайну складаецца з 5 супрацоўнікаў, двое з якіх — прафесійныя дызайнеры. Ёсць на прадпрыемстве і мадэльны ўчастак, дзе працуюць 5 макетчыкаў, якія забяспечваюць выраб макетаў па распрацоўках дызайнераў. На астатніх прадпрыемствах па вытворчасці сродкаў транспарту кантынгент дызайнераў ці то вельмі абмежаваны, ці то спецыялісты гэтага профілю адсутнічаюць зусім.

Больш спраўна пастаўлены дызайнерскія службы на прадпрыемствах, якія выпускаюць тавары народнага спажывання. Гэта і зразумела, бо тавары, прызначаныя для выкарыстання ў побыце, у першую чаргу павінны мець дызайнерскую прапрацоўку формы.

Была прааналізавана таксама інфармацыя, датычная структуры і колькаснага складу дызайнерскіх служб на прадпрыемствах. Самая рас-

3

паўсюджаная структура, як вынікае, — тры дызайнеры плюс яшчэ адзін спецыяліст іншай кваліфікацыі — макетчык, мастак-графік ці канструктар, залежна ад патрэбаў прадпрыемства. Гэтак арганізаваны дызайн-службы на ААТ "Белпласт", ВА "Віцязь", АТ "Пеленг", ААТ "Мінскпраектмэбля". Толькі на некаторых прадпрыемствах дызайн-службы больш шматлікія. Гэта: дызайн-службы ВА "Гомсельмаш", дзе 20 спецыялістаў (5 дызайнераў, адзін эрганаміст і

1 Тэлевізар "Віцязь CTV-6711". Распрацоўка ВА "Віцязь".
2 Пасажырскі тралейбус. Распрацоўка ВА "Белкамунмаш".
3 Інтэр'ер салона пасажырскага тралейбуса. Распрацоўка ВА "Белкамунмаш".

14 макетчыкаў); НВА "Гарызонт" — 10 чалавек (8 дызайнераў і 2 канструктары); ЗАТ "Атлант" — 6 чалавек (1 дызайнер і 5 архітэктараў). Аднак асобныя прадпрыемствы, як ужо адзначалася, маюць мінімальныя дызайнерскія сілы — аднаго спецыяліста на ўсё прадпрыемства.

Такім чынам, даводзіцца зрабіць выснову, што дызайнерскія службы прамысловых прадпрыемстваў рэспублікі, за рэдкім выключэннем, не ўкамплектаваныя як па колькаснаму, так і па прафесійнаму складу. На жаль, у апошні час колькасць дызайнераў у прамысловасці не павялічвалася, а, наадварот, памяншалася. На шэрагу прадпрыемстваў дызайнслужбы былі зліквідаваны, штат спецыялістаў-дызайнераў скарачаўся.

Аднак трэба сказаць, што нягледзячы на сённяшнія неспрыяльныя ўмовы для развіцця дызайну ў нашай краіне, беларускім дызайнерам усё ж удаецца часам плённа працаваць і ствараць штосьці значнае. Гэта паказалі вынікі апошняга конкурсу на прысуджэнне прэміі Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь у галіне дызайну. Характэрна, што прэміі атрымалі дызайнеры, якія працуюць менавіта на прадпрыемствах прамысловасці Беларусі: ВА "Белкамунмаш" — за распрацоўку пасажырскага тралейбуса (аўтары Ф.Ф.Гукайла, В.І.Кісялёў, Г.В.Курневіч, В.Ф.Лашкевіч, І.І.Сафонаў), ВА "Віцязь" — за распрацоўку тэлевізара мадэлі "Віцязь CTV-6711" (аўтары А.В.Барысавец і В.В.Быкаў), ВА "Гомсельмаш" — за распрацоўку комплексу машын для ўборкі буракоў, кармавых і зернявых культур на базе універсальнага энергетычнага сродку УЭС-250 "Палессе" (аўтары В.А.Шурынаў, А.У.Панькоўскі, С.А.Федаровіч, А.А.Дзюжаў, Е.Н.Грыгор'еў).

Мадэль згаданага тралейбуса выяўляе найноўшыя тэндэнцыі ў праектаванні транспартных сродкаў павышанай умяшчальнасці. Абцякальная формы і сілуэт машыны з плаўнай крывізной паверхняў, скругленым ветравым і плоскім заднім шкламі ствараюць выразны вобраз аб'екта. Тралейбус вылучаецца дынамічнай формай галоўнага і прычапнога звёнаў кузава з паласой шклення, якая праходзіць уздоўж усёй бакавой паверхні. Складаныя дзверы з павялічанай плошчай шклення, шырокія ўваходы і адсутнасць прыступак, а таксама магчымасць дадатковага нахілення правага боку ўсяго тралейбуса на прыпынках забяспечваюць зручнасць пасадкі і высадкі пасажыраў.

Віцебскі тэлевізар мае арыгінальную кампаноўку асноўных функцыянальных элементаў. Самае незвычайнае тут — вырашэнне зоны кіравання ў верхняй частцы корпуса, што, па-першае, пакідае чыстай пярэднюю паверхню тэлевізара, а па-другое, робіць вельмі зручным карыстанне апаратам. Зона кіравання сумяшчаецца з зонай індыкацыі, дзе размешчаны фотапрыёмнік і індыкатар дзяжурнага рэжыму. Корпус тэлевізара ў ніжняй частцы што пераходзіць у невысокі подыум, што надае форме аб'екта завершанасць і выразнасць.

У распрацоўцы комплексу машын, зробленай у Гомелі, кампазіцыя формы адпавядае сучасным тэндэнцыям фармаўтварэння высокаэфектыўнай сельскагаспадарчай тэхнікі. Пластыка формы асобных машын, якія ўваходзяць у комплекс, арганічна звязана з канструкцыйнымі асаблівасцямі мноства вузлоў і агрэгатаў, якія мае кожная з іх. Кампазіцыйная цэласнасць формы машын грунтуецца на структурна-пластычных і прапарцыйных сувязях паміж іх элементамі і паслядоўнай падпарадкаванасці асобнага агульнаму.

Але такія поспехі нашых дызайнераў былі дасягнуты, можна сказаць, насуперак сённяшнім неспрыяльным умовам развіцця дызайну ў краіне. І яны не павінны нас заспакойваць. Неабходна дзейсна палешыць агульнае становішча дызайну, зрабіць нейкія значныя крокі да таго, каб ён паўнакроўна ўвайшоў у сістэму айчыннай прамысловасці.

Эпоха рынкавай эканомікі вымагае тытанічных сілаў для выжывання і адаптацыі дызайну ў новай эканамічнай сітуацыі. Дызайнерам трэба сканцэнтраваць творчыя намаганні на прыярытэтных кірунках, распрацоўка якіх можа даць эканамічны і сацыяльна-культурны эфект. Пашырыліся традыцыйныя межы дызайнерскага праектавання. Наспела неабходнасць рэальнай навукова-метадычнай дапамогі дызайнерам-практыкам у распрацоўцы інавацыйных праектаў, здольных паспяхова канкураваць на замежных рынках. А значыць — і неабходнасць новых методыкаў дызайн-дзейнасці, пільнай увагі да праблем маркетынгу, менеджменту і бізнесу.

Патрэбна дызайнерам і новая рынкавая філасофія, арыентаваная не на ідэальны праект-карцінку, а на канчатковы спажывецкі вынік, на тавварнасць сваёй прадукцыі. Рынкавая філасофія жадае бачыць у дызайнеры не толькі мастака-творцу, але і прадпрымальніка, мае на ўвазе аб'яднанне дызайну з маркетынгам. Трэба шукаць і выкарыстоўваць незапоўненыя спажывецкія нішы, прапаноўваць ідэі новых тавараў і ініцыятыўныя праекты.

Найбольш эфектыўны шлях выкарыстання дызайну ў сённяшніх умовах — падключэнне яго да выканання дзяржаўных навукова-тэхнічных, сацыяльных і інавацыйных праграм, напрыклад, такіх, як комплекснае перваўтварэнне сяла, рэабілітацыя інвалідаў, стварэнне асяроддзя для дзяцей, канверсія, экалогія (асабліва пасля Чарнобыля) і новыя тэхналогіі.

Паўстала задача даць навукова абгрунтаваны прагноз развіцця сферы дызайну, выпрацаваць эфектыўную стратэгію пераходу беларускага дызайну да рынку. Трэба шукаць усе магчымасці для эфектыўнага выкарыстання творчага патэнцыялу дызайну ў прамысловасці краіны, якая адраджаецца.

Дыскаграфія

"НАМ С ТОБОЮ БЫЛО SUPER". Група "Леприконсы". МС. (р) 2000. "Союз", SZ 1206-00. Запіс — студыя "Рок-академия". Гукарэжысёры Генадзь Сыракваш, Кірыл Есіпаў. Выпускаючы прадзюсер Сяргей Аўдзееў.

Гэты альбом — з ліку тых выданняў выключна пацяшальнага характару, якія адрасаваны найбольш юнай і неперабарлівай аўдыторыі — падлеткам. Адсюль — адпаведная тэматыка песень і надзвычай простая, калі не сказаць — прымітыўная музычная мова. "Леприконсы", такім чынам, з'явіліся чарговай маладзёжнай модай. І добра, калі не на адзін, як яно найчасцей бывае, сезон. Пры гэтым нельга не адзначыць, што падлеткі — найбольш шырокая аўдыторыя слухачоў, якая вельмі актыўна ўплывае на тыражы. У гэтым сэнсе "Леприконсы", безумоўна, трапілі ў яблычак: камерцыйны поспех падобнай музычнай прадукцыі, як кажуць, гарантаваны загадзя.

Казаць жа пра нейкія мастацкія вартасці песень групы не мае сэнсу: гэтага ў творчым даробку ансамбля практычна няма. Можна адно хіба казаць пра ўменне лідэра групы, аўтара тэкстаў ды музыкі Іллі Міцько, адчуваць запатрабаванні патэнцыяльных набыўцоў альбома і максімальна злучыць іх з уласным жыццёвым досведам. Што, дарэчы, было не так і складана: па ўзросту сам Ілля, як і рэшта ўдзельнікаў калектыву, не нашмат старэйшы за тых, хто перавážна і слухае іх песенькі.

Той жа факт, што "Леприконсы" ўслед за групай "Ляпис Трубецкой" знешне лёгка ўпісаліся ў расійскі поп-рынак, не найлепшым, зразумела, чынам сведчыць пра агульны ўзровень таго рынку, хоць цалкам адпавядае гадамі выпрацаваным законам музычнага шоу-бізнесу: рынак павінен абнаўляцца беспарапынна. Кажучы пра "Леприконсов" як пра моду сезона, варта перш-наперш самім удзельнікам групы ўжо сёння задумацца над тым, якімі яны будуць заўтра. Бо, па-першае, мода непазбежна зменіцца, і на месца гэтых нахітрых песенек прыйдуць яшчэ больш прымітыўныя. Гэтыя ж адразу забудуцца. Па-другое, "Леприконсы" — не такія ўжо дасведчаныя музыканты, каб, здабыўшы імя, маглі б хутка пераарыентавацца і выдаць нешта прынцыпова іншае па ўзроўню і якасці. Падрастуць яны, пасталее і зменіцца аўдыторыя, і з ранейшым багажом ансамбль зробіцца нікому не патрэбным. На жаль, гэта — рэальнасць, пазбегнуць законаў якой удаецца мала каму.

Вось чаму проста мала веры ў тое, што "Леприконсы" здолеюць выстаяць у часе. Бо адна справа спяваць "Нам с тобою было супер", зусім іншая — зрабіцца сапраўднымі супер-музыкантамі, здольнымі кіраваць аўдыторыяй пры дапамозе мовы мастацтва, музыкі, а не карыстаючыся таннымі, няхай і шчырымі, прыёмамі.

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

"ВОЛЬНЫЯ ТАНЦЫ: НОВАЯ АЛЬТЭРНАТЫВА". Розныя выканаўцы. CD. (р) 2000. БМА group, БМА 002. Саўндпрадзюсер Генадзь Сыракваш. Прадзюсеры Віталь Супрановіч, Сяргей Бялевіч.

Назва новага альбома з заснаванай летась серыі "Вольныя танцы" выглядае даволі шматабяцальна. Можна разумець, што складальнікі альбома паставілі мэтаю прадставіць слухачам самае новае, што толькі нарадзілася, праклюнулася з нетраў беларускага рок-андэрграўнду. Інакш кажучы, праграму альбома мусілі скласці творы ў выкананні тых маладых, малавядомых пакуль музыкантаў, хто будзе дыктаваць моду і густы заўтра.

На вялікі жаль, мушу канстатаваць: як і ў выпадку з першымі "Вольнымі танцамі", ідэя альбома, сама па сабе ўдзячная і надзённая, зместам была падтрымана вельмі слаба. Бо альтэрнатыва, па вялікаму рахунку, — не проста нешта такое, што істотна адрознівается ад ужо існуючага ў мастацтве і адаптаванага грамадствам. Гэта, апрача іншых чыннікаў, — яшчэ і ў пэўнай ступені выклік. Калі хочаце — свядомая, праліччаная правакацыя, якая скіравана не толькі на тое, каб элементарна звярнуць на сябе ўвагу, але яшчэ і зламаць тыя штампы, якія заваладалі (у нашым выпадку) музычным рынкам. Альтэрнатыва — гэта новыя, часам парадаксальныя ідэі і спосабы іх увасаблення, нечаканыя прапановы і эксперымент, пошук у галіне выказвання і сродках зносін з аўдыторыяй праз новыя калі не мову, дык музычны дыялект. Калі ставіцца да гэтага альбома менавіта з такіх пазіцый, сапраўднай альтэрнатывы ў альбоме прадстаўлена няшмат.

Па-першае, гэта песня "Wild Thing" групы "Long Play", у якой цікава і дасціпна перамешаны цытаты са шлягера англійскай групы "The Troggs" з мелодыяй беларускай народнай песні. Каб жа гэты твор быў яшчэ зрэалізаваны на належным узроўні (аранжыроўка і выкананне), ён смела мог бы прэтэндаваць на статус сапраўднага шлягера. Дарэчы, на сцэне "Long Play" так і выглядае, і гучыць: як цалкам самадзейная каманда.

Па-другое, гэта песня "Agu, vesna" групы "Ur'ia". Гэта — новы праект нястомнага Юрыя Выдронка, яўна зарыентаваны на здабыткі напрамку world music. У аснове песні — традыцыйная веснавая папеўка, музычны фон якой сапраўды міжнароднага напаўнення. Але, думаецца, Выдронак мусіць яшчэ шмат папрацаваць над дакладнасцю ўвасаблення задуманага: аранжыроўка часам перагружаная настолькі, што асобныя музычныя партыі зліваюцца ў нешта адно няўцямнае.

З пэўнай нацяжкаю на альтэрнатыву можа прэтэндаваць песня "Пад елкай" у выкананні групы "Бязь білета". Аўтарскі твор у стылі "а ла фолк", але ў не зусім традыцыйнай аранжыроўцы, хоць і з адчувальнымі "песняроўскімі" ноткамі.

Вось, бадай, і ўсё. Ну, можа, як альтэрнатыву пераважна кепскім па якасці запісам і аранжыроўкам беларускіх груп варта было б разглядаць вельмі прафесійнай якасці запіс песні "Я" беларускамоўнай групы з Польшчы "R.F.Braha". Але прафесійнасць — гэта не новая альтэрнатыва самадзейнасці, а — старая.

Рэшта ж твораў у альбоме — або даўно вядомыя песні ("Радыё Свабода" аж з 1990 года) і выканаўцы ("Нейро Дюбель", "Новае Неба", "Крыві", "Палац", "N.R.M."), або нешта невыразнае па форме ("Happy Face"), безнадзейна традыцыйнае ("Лявоны") ці проста самадзейнае па выкананню і зусім незразумелае па ідэі ("Exist").

Магчыма, прысуд такі занадта жорсткі. Але навошта двойчы станавіцца на тыя ж самыя граблі? Фактам застаецца тое, што, з аднаго боку, вядомыя сёння калектывы свае заяўкі на альтэрнатыву склалі ўжо колькі часу таму і могуць абвяргаць сёння хіба што самі сябе; з другога, значнай колькасці калектываў з сапраўднымі альтэрнатыўнымі ідэямі ў беларускай рок-музыцы проста няма!

Вось чаму станоўчы сэнс заяўкі складальнікаў альбома (а не прадзюсераў — прафесійны прадзюсер з самадзейнасцю не працуе!) бачыцца хіба толькі ў тым, што яны паказалі: альтэрнатывы таму, што ёсць, няма, а прадстаўленыя калектывы ў афіцыйным эфіры не гучаць часта не таму, што яны нібыта ідэалагічна забароненыя, а таму, што гэта лепш не слухаць з прычыны нізкай агульнай якасці.

І на заканчэнне — зноў пра яе, альтэрнатыву. Якасць увасаблення вокладкі альбома — яскравы прыклад таго, як не варта прапанаваць на рынку тавар: невыразнасць, бляклясць колераў — сапраўдная альтэрнатыва магчымаму камерцыйнаму поспеху выдання. На жаль...

Дзь.МУХАВЕЦ.

"УВАХОД ВОЛЬНЫ". Група "Цмокі". CD. (p) 2000. Дэманстрацыйнае выданне.

Апошнім часам усё часцей даводзіцца сустракаць запісы айчынных выканаўцаў, зробленыя быццам бы для задавальнення нейкіх незразумелых староннім людзям уласных амбіцый. Наогул гэта дзейнічае даволі добра: дастаткова нібыта паміж іншым прамовіць нешта накшталт "А вось на нашым першым альбоме...", як з табой напэўна пачнуць размаўляць па-іншаму, з большай павагай. Ды часта пад словамі "першы альбом" трэба разумець тыражаваныя ў фармаце CD запісы, агульная лічба якіх рэдка дасягае ста штук. Так, адно сувенір на памяць. Менавіта тады варта казаць пра такія альбомы як пра выключна дэманстрацыйныя, а не тыражныя. Розніца паміж імі — надзвычай істотная.

Альбом групы "Цмокі" — з ліку тых самых, дэманстрацыйных. Па-першае, не згаданы выдавец. Па-другое, дыск гэты — яўная так званая "нарэзка", г. зн. раздрукаваныя, бы на прынтэры, запісы, што ў цяперашніх умовах зрабіць і не так дорага, і не так складана. Па-трэцяе, уласна музычная якасць прапанаванага матэрыялу можа разглядацца выключна з пазіцыі самадзейнай рок-творчасці. Думаю, "Цмокі" знарок выбралі менавіта такі спосаб пазнаёміць аўдыторыю з уласнымі песнямі: па-сапраўднаму тыражаваны альбом наўрад ці зацікавіў бы нават найбольш гарачых прыхільнікаў айчыннага рока.

Так што сваю задачу — дэманстрацыю творчага патэнцыялу групы — гэты альбом, безумоўна, выканаў. Пакуль што "Цмокі" з'яўляюцца калектывам не безнадзейным у творчым плане, але вельмі сырым у прафесійным. Праўда, часта здараецца, што ў прамежак паміж выданнем дэмазапісаў і сапраўднага тыражнага альбома праходзіць пэўны час, за які група паспявае ўдасканаліць уменне і выйсці на прынцыпова іншы ўзровень майстэрства. Групе "Цмокі" хочацца пажадаць толькі гэтага. А яшчэ — каб альбом "Уваход вольны" не стаўся для яе ўдзельнікаў усяго толькі мілым успамінам пра тое, чым яны баввіліся ў маладосці.

Дзь.МУХАВЕЦ.

"АЛЕКСАНДРА И КОНСТАНТИН". CD. (p) 2000. Дэманстрацыйнае выданне.

Гэты кампакт-дыск з запісамі ўдзельнікаў дуэта з Барысава — таксама з серыі так званых дэманстрацыйных, якія выдаюцца звычайна невялікімі тыражамі з выключна рэкламнымі мэтамі. У продаж яны не паступаюць і змяшчаюць, як правіла, ад трох да сямі-васьмі твораў, якія найбольш годна паказваюць клас выканаўцаў, іх манеру і рэпертуар.

Дуэт "Александра и Константин" быў вядомы ўжо ў колах спецыялістаў гады з тры назад. Невялічкага росту, прывабная Аляксандра Кірсанава (тыпаж класічнай спявачкі амерыканскага кантры) мае моцны, упэўнены голас і вялікія здольнасці падрабляць манеру кантры-спеваў у стылі "Нэшвіл-саўнд", спяваць блюз і часам нават джаз. Гітарыст Канстанцін Драпеза з кожным годам нарошчвае клас і ўмела акампануе вакалістцы. Нягледзячы на сціплы арсенал, дуэт, тым не менш, гучыць поўна і робіць вельмі прыемнае ўражанне. Сёлета барысаўчане выйшлі ў фінал тэлевізійнага конкурсу "Зорная ростань" і падзялілі на ім другое месца, у якасці прыза атрымаўшы магчымасць запісаць на студыі Нацыянальнай дзяржтэлерадыёкампаніі сапраўдны, поўнааб'ёмны альбом.

У яго напэўна будуць уключаны і некаторыя з песень, што ўвайшлі ў гэты дыск. У асноўным Аляксандра спявае так званыя кавэр-версіі вядомых заходніх хітоў — амаль дакладна "знятыя" копіі арыгінальных твораў. Іх на дэма-дыску пяць, з іх ліку найбольш удала ўвасобленымі здаліся мне "If You Need Me" і джазавы стандарт "Dream a Little Dream Of Me". Але вось выкананне старадаўняга беларускага напеву "Ой, арол ты арол..." — гэта вельмі сур'ёзная і вартасная работа. Песня цудоўна адпавядае вакальнай манеры Аляксандры, гучыць небанальна і надзвычай арыгінальна, не трацячы пры гэтым спрадвечнай мастацкай каштоўнасці. Думаецца, удзельнікам дуэта варта было б большую ўвагу скіроўваць менавіта ў гэты бок, не паўтараючы амерыканцаў (бо ўсё адно лепш за іх не праспяваеш), а спрабаваць распрацоўваць уласнае, беларускае "кантры". Тым больш што пераканальны прыклад ёсць.

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ.

Хроніка мастацкага жыцця

Творчыя саюзы

✔ Адбыўся ўстаноўчы сход Беларускай маладзёжнай творчай майстэрні (БМТМ), у якім узялі ўдзел прадстаўнікі Беларускага універсітэта культуры, Беларускай політэхнічнай акадэміі, Белдзяржуніверсітэта, Беларускай акадэміі мастацтваў. Старшынёй новага творчага згуртавання абраны кіраўнік Цэнтра сучаснага стылю і моды "Універсум-мадэльс" Саша Варламаў.

Дні культуры

✔ На пачатку верасня ў Беларусі прайшлі Дні культуры Кітая, у праграме якіх выстаўка жывапісу і графікі ў Нацыянальным мастацкім музеі, выступленні народнага мастацкага ансамбля Кітайскага тэатра оперы і балета ў Белдзяржфілармоніі, Салігорску, Баранавічах, Мар'інай Горцы і Лідзе і іншыя мерапрыемствы.

Юбілеі

✔ Элегантны Серж (І.Забара), імпульсіўны Марк (С.Журавель) і інфантыльны Іван (В.Манаеў) з камедыі "ART" па п'есе французскага драматурга Я.Рэза летам гэтага года ў 50-ы раз за два гады выйшлі разам на сцэну. Пастаноўку ажыццявіў знакаміты Мікалай Пінігін у Малым тэатры.

Фестывалі

✔ Завяршыўся V Міжнародны тэатральны фестываль "Белая Вежа". Гран-пры сярод драматычных тэатраў атрымаў спектакль "Князь Вітаўт" Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы. У лялечнікаў гран-пры паехаў у Італію. Лепшымі акцёрамі-лялечнікамі фестывалю названы прадстаўнікі Магілёўскага тэатра лялек Галіна Барысава і Мікалай Сцешыц, а ў драматычных артыстаў журы ўпершыню лепшых не назвала. Прызы глядацкіх сімпатый атрымалі Сяргей Пяткевіч (Брэсцкі тэатр драмы і музыкі) і Кэрал Бланк (Францыя). Уручаны таксаа дыпломы журы і спецыяльныя прэміі.

✔ У пачатку верасня ў Крыме прайшоў фестываль "Песні мора", які сёлета быў прысвечаны народнаму артысту СССР Юрыю Багацікаву і складаўся з яго ных творчых вечароў. Для ўдзелу ў свяце быў запрошаны ансамбль "Сябры", выступленні якога адбыліся ў Феадосіі, Еўпаторыі, Алушце, Керчы і іншых гарадах Крыма.

✔ У японскім горадзе Таяма прайшоў Сусветны фестываль дзіцячых тэатраў "Мы будуем будучыню". У лік дваццаці пяці калектываў пасля адбору 72 відэазапісаў трапіў тэатр-студыя "Надзея" пры Рэспубліканскім тэатры юнага гледача са спектаклем "Чарнобыльская малітва".

✔ Спектакль Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа "Шагал, Шагал..." па п'есе В.Драздова адзначаны галоўным прызам Міжнароднага тэатральнага фестывалю ў Эдынбургу (Вялікабрытанія). Фестываль адбыўся ў жніўні і сабраў трупы з Англіі, Шатландыі, ЗША і іншых краін.

✔ У Краснадары (Расія) прайшоў Міжнародны фестываль тэатраў лялек, удзел у якім бралі шэсць тэатраў з Расіі, тэатры Германіі, Арменіі. Нашу краіну спектаклем "Прыгоды алавянага салдаціка, пастушкі і камінара" прадстаўляў Дзяржаўны тэатр лялек Беларусі.

✔ Міжнародны фестываль анімацыйнага кіно "Анімаёўка-2000" у канцы верасня прайшоў у Магілёве. Запрошаны былі госці з краін-суседак Беларусі.

✔ Тры дні ў Барысаўскім раёне праходзіў рэгіянальны фестываль аўтарскай песні "Шматгалоссе-2000", у якім удзельнічалі амаль чатырыста спевакоў з Беларусі, Масквы, Смаленска. Гран-пры атрымаў выканаўца ўласных песень з Мінска Аляксандр Чумакоў. Сярод лаўрэатаў у розных намінацыях — Зоя Курак, Аляксандр Порах, Мікалай Сурыкаў (Мінск), Віктар Кулікоўскі (Мінская вобласць).

✔ У чатырох нямецкіх гарадах зямлі Паўночны Рэйн-Вестфалія з 12 па 24 верасня прайшла "Германа-беларуская музычная восень", у якой з беларускага боку бралі ўдзел Мінскі эстрадна-сімфанічны аркестр, салісты Нацыянальнага тэатра оперы і Белдзяржфілармоніі, а таксама студэнты Беларускай акадэміі музыкі.

✔ У верасні ў Мінску прайшоў II Міжнародны фестываль перформансу "Навінкі-2000" з удзелам перфармансістаў з Германіі, Ізраіля, Іспаніі, Літвы, Польшчы, Японіі, Швецыі, Ірландыі, Чэхіі і Беларусі.

Конкурсы

✔ Спявачка Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы Беларусі Алена Сало ўдастоена першага прыза на III Міжнародным конкурсе спевакоў у Стамбуле (Турцыя). Яшчэ дзве беларускія канкурсанткі — Эльвіра Рыжановіч (Нацыянальны акадэмічны тэатр оперы) і Людміла Лазарчык-Сахацкая (Беларуская дзяржаўная філармонія) – узнагароджаны дыпломамі.

✔ У Кіеве прайшоў X Міжнародны конкурс маладых выканаўцаў "Словя'нські базар", у якім брала ўдзел семнаццацігадовая брэстаўчанка Святлана Вежнявец. Ёй прысуджана II прэмія – "Сярэбраны баян" – і прыз у 2000 DM. Гран-пры быў падзелены паміж Дато Худжадзе (Грузія) і Фен Жуілі (Кітай).

✔ У Італіі прайшоў Міжнародны конкурс "Рафаэле Калачэ". Сярод пераможцаў дзве студэнткі Беларускай акадэміі музыкі. Гран-пры (мандаліна "Калачэ") і першая прэмія (мандаліна сола) у Кацярыны Пракопчык. Лаўрэатам II прэміі стала Алена Дзікавіцкая.

Выстаўкі

✔ У Віцебскім абласным краязнаўчым музеі працавала выстаўка "Рознае", на якой былі прадстаўлены тэатральныя лялькі мастакоў тэатра "Ляль-

ка" Ганны і Алеся Сідаравых. Тут можна было сустрэць персанажаў з "Дзеда і Жорава", "Ладдзі роспачы", "Прыгод трох парсючкоў" і іншых спектакляў, а таксама пазнаёміцца з эскізамі да спектакляў і жывапісам. Паказала свае малюнкі з вершамі і дачка Сідаравых Марыя.

✔ 6 верасня ў Малой зале Полацкага гісторыка-культурнага запаведніка закрылася выстаўка скульптуры і графікі мінчаніна Валерыя Калясінскага пад назвай "Вяртанне Стэфана Баторыя".

✔ У Гомелі прайшла персанальная выстаўка твораў мастака Мікалая Кулеша, асноўнымі жанрамі творчасці якога з'яўляюцца пейзаж і нацюрморт.

✔ 14 верасня ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі адкрылася выстаўка, якая знаёміць з творчасцю навучэнцаў спецыяльных мастацкіх устаноў краіны, аб'яднання маладых мастакоў і мастацтвазнаўцаў Беларускага саюза мастакоў, членаў Саюза да 35 гадоў. Прапанаваны як традыцыйныя віды мастацтва, так і сучасныя.

✔ "З класікі беларускага мастацтва" — так назвалі супрацоўнікі мінскай галерэі "La sandr" выстаўку твораў знакамітага беларускага жывапісца Івана Ахрэмчыка, мастака, творы якога ведае кожны. Гэта — "Абарона Брэсцкай крэпасці", роспісы ў Доме ўрада, Тэатры юнага гледача, Доме дружбы, Тэатры оперы і балета.

✔ Першая адметнасць выстаўкі ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі — усе ўдзельнікі нарадзіліся пяцьдзесят гадоў таму і сёлета ўсе яны — юбіляры. Назва экспазіцыі – "Паўстагоддзя са стагоддзем". Жывапіс, графіка, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, скульптура, шкло, фарфор, кераміка — усё гэта было ў залах галерэі. Вось імёны некаторых пяцідзесяцігадовых, творы якіх стварылі своеасаблівы фрагмент панарамы беларускага мастацтва апошняй чвэрці XX стагоддзя: Таццяна Арцёмава, Леанід Рыжкоўскі, Тамара Кіршчына, Валерый Міхайлюк, Уладзімір Чурыла, Аляксандр Каструкоў і інш.

✔ У Брэсцкім абласным краязнаўчым музеі прайшла выстаўка сямі маладых мясцовых мастакоў. У жывапісе, кераміцы, батыку, габеленах — усюды сонца. Экспазіцыя мела назву "Сонца".

✔ Працягам цыкла выставак "Беларускае мастацтва 90-ых" у Музеі сучаснага мастацтва (Мінск) стала экспазіцыя твораў 30 мастакоў — "Тэкстыль, шкло".

✔ У Эш-сюр-Альзеце (герцагства Люксембург) прайшла выстаўка фотаработ, прысвечаных беларускай глыбінцы (Дзятлава Гродзенскай вобл.). Аўтары работ – Іва Басі і Рэнэ Гілен, якія двойчы наведвалі Дзятлава.

✔ Напярэдадні Дня незалежнасці Украіны ў Музеі сучаснага мастацтва была разгорнута экспазіцыя твораў мастакоў Ровенскай вобласці краіны-суседкі. 25 членаў мастакоўскай арганізацыі Украіны прапанавалі свае лепшыя творы жывапісу, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і інш. Выстаўка мела назву "Зямля Пагарыння".

✔ У Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі экспанавалася выстаўка работ мастака Леаніда Марчанкі (1941—1996). Яе склалі акварэлі, афорты, літаграфіі. Цэнтральнае месца займалі афорты з серыі "Мой край азёрны".

✔ У рамках фестывалю мастацкай фатаграфіі "Сутокі" ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі працавала выстаўка "Беларускі фотаальбом. Майстры айчыннага фотаздымка канца XIX — пачатку XX стагоддзя". Дэманстраваліся работы Я.Булгака, М.Напельбаума, Я.Міранскага, А.Прушынскага. Завяршыўся паказ 24 верасня.

✔ На працягу месяца ў школе мастацтваў Маладзечна экспанаваліся каля пяцідзесяці эцюдаў і накідаў — вынік удзелу ў пленэры, прысвечаным Фердынанду Рушчыцу, мясцовых мастакоў Кастуся Харашэвіча, Міколы Аўчыннікава, Рыгора Мяжуева.

✔ У выставачнай зале Гомельскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў напрыканцы лета адкрылася экспазіцыя дыпломных работ выпускнікоў мясцовага мастацкага вучылішча.

✔ У музеі-сядзібе "Пружанскі палацык" прайшла выстаўка твораў брэсцкага мастака Іосіфа Крупскага. Экспанавалася дваццаць работ.

✔ У Гродзенскай мастацкай галерэі "У майстра" прайшла першая персанальная выстаўка графічных работ Алены Кузняцовай. Творы выкананы ў тэхніцы каляровай графікі. Экспанаваліся таксама і дэкаратыўныя работы.

✔ У выставачнай зале Гродзенскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў у верасні адкрылася экспазіцыя жывапісу і фота Віктара Залецкага, які не дажыў да сваёй першай выстаўкі.

✔ "У пошуках жанчыны" — так назваў сваю першую выстаўку ў Мінску знакаміты ў свеце магілёўскі фотамастак Аляксандр Ліцін. Ён старшыня фотаклуба "Магілёў" і кіраўнік творчай групы "Студыя 3 plus", удзельнік больш за 150 выставак.

✔ У Браслаўскім краязнаўчым музеі была падрыхтавана экспазіцыя, прысвечаная 100-гадоваму юбілею знакамітага земляка, мастака Пётры Сергіевіча. Паказаны пятнаццаць жывапісных і графічных работ з фондаў музея, асабістыя рэчы мастака.

Пленэры

✔ Пасёлак Слабада Смалявіцкага раёна стаў месцам правядзення Рэспубліканскага пленэру мастакоў-разьбяроў, прысвечанага памяці разьбяра Анатоля Маголіна. Ініцыятарам і арганізатарам творчай сустрэчы стаў загадчык мемарыяльнага комплексу "Курган Славы" Вячаслаў Пятровіч. Драўляныя скульптуры ўдзельнікаў пленэру ўпрыгожаць плошчу перад гандлёвым цэнтрам Слабады.

✔ У шосты раз у Магілёве прайшоў Міжнародны пленэр маладых мастакоў з удзелам сямі дзяўчат-студэнтак з Францыі, Аўстрыі, Германіі, Канады, Беларусі (выхаванкі Магілёўскай мастацкай школы і яе выпускнікі). Завяршыўся пленэр вялікай выстаўкай у абласным цэнтры.

✔ Мастакі з Беларусі, Украіны (Чарнігаў), Расіі (Санкт-Пецярбург, Бранск) бралі ўдзел у Міжнародным пленэры ў Тураве, прысвечаным старажытнаму гораду і асветніку Кірылу Тураўскаму. Працягваўся пленэр дваццаць дзён.

Цырк

✔ "Сёння і штодзённа" — назва праграмы, якою адкрывае сезон Мінскі цырк. Упершыню гледачы ўбачаць дрэсіраваных кракадзілаў. Сёлетні сезон будзе

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Uladzimir Konan. **"Artistic Culture of Belarus of the Renaissance Age"** (p. 2).

Continuation of the publication (beginning in Nos. 7, 8, 2000).

"My Theatre" (p.8)

The section dedicated to the 80^{th} anniversary of the Yanka Kupala National Academic Theatre carries monologues of the Theatre's actors Auhust Milavanaw, Mikalai Kirychenka, Aliaksandr Hartsuyew, Henadz Harbuk, Zoya Bielakhvostsik, Liliya Davidovich, Maryia Zakharevich.

Liudmila Hramyka. **"Getting to Know"** (p. 14).

At the end of the last May, the "Lialka" (Puppet) Belarusian Theatre gave a few guest performances in Minsk. Among them was one of the latest productions of the Vitsiebsk theatre "The Boat of Despair" (after Uladzimir Karatkievich).

Aliaksey Kharak. **"From Flower To..."** (p. 16); Natallia Zubrovich. **"Between Two Worlds"** (p. 16); Ala Haleta. **"Through the Window"** (p. 20).

Last year in October—December, under the auspices of the European Humanities University, the Republican Art Gallery held Valery Piesin's solo exhibition "Flower in the Window". Three young authors, students of the University, share their impressions and thoughts about the artist's creative work. It is their debut as art critics in the magazine.

Aleg Sudliankow. **"To Go Beyond the Bounds of the Ordinary"** (p. 22).

Among the graphic artists who graduated from the Belarusian Academy of Arts in the 90s, there are a few people united by their adherence to the technique of intaglio printing. One of them is Yury Yakavienka of Grodna.

Natallia Hulidava. **"People and Things in Yu. Pen's Works"** (p. 24).

The Vitsiebsk artist Yury (Yudel, Yehuda) Pen (1864—1937), portrait-painter and author of genre pictures,did not give up the principles of the academic school. To some extent, he continues the traditions of the Peredvizhniks (Russian school of realist painters). Loyalty to tradition, however, by no means denies the artist's bright originality. He created a whole gallery of provincial types: watchmakers, tailors, bakers, cutters are depicted in their typical environment, with all the details of the world around them.

Ales Taranovich. **"An Interested Look From Inside"** (p. 27).

The author talks about the contemporary visual arts of Germany, their trends and organizations. In an attempt to bring the reader to understanding the question "What is to become of German art in the 21^{st} century?", he states that society is waiting for the traditional change in art at the turn of the millennium.

Neli Biekus-Hancharova. **"Sebastiao Salgado's Labourers"** (p. 29).

The Brazilian photographer Sebastiao Salgado (born in 1944) ordered to the audience a series of pictures "Labourers" comprising about 150 works. His exhibition is making a tour of the whole world. In April—May it was displayed at the Warsaw "Zamek Ujazdowski" Centre of Contemporary Art.

Alena Yaskievich. **"Effective Self-Sacrifice"** (p. 33).

In the article dedicated to the 2000^{th} anniversary of Christianity, the author considers Dmitry Rostovsky's spiritual quest and miraculous shrines.

Volha Uhrynovich. **"Ceramics of Fire"** (p. 36).

In April, at the Museum of Modern Art there was an exhibition of raku (the Japanese for delight, pleasure) ceramics. The exhibition is the outcome of the plein-air shows of ceramic artists, who demonstrate an organic combination of the creative potential of man and the natural elements – fire, water and soil.

Dzmitry Padbiarezski. **"Patriots of Castle Hill"** (p. 39).

Two days in June the provincial Navahrudak did not look its usual self. Once the capital of a big state, the town seemed to have been transferred to its own past. It was the scene of the festival of medieval culture, which, in a sense, can be called unprecedented.

Anastasiya Saprankova. **"Mikhal Yelski as a Scholar of the Musical Art History of Belarus"** (p. 41).

The first steps in the study of the instrumental (including the violin) art of Belarus were made as far back as the 60s of the 19^{th} century by Mikhal Yelski (1831—1904), a performing violinist, composer and publicist.

Halina Bahdanava. **"The Incognisant Sky of Insita"** (p. 43).

The 19^{th} century is called the age of literature and painting, the 20^{th} – of architecture and film. Architects helped man to transform the environment of life, film directors created one of the most accurate historical chronicles. But it is in the 20^{th} century that mankind discovered the art of insita. Its specimens are introduced at the exhibition "Light of an Unusual Art" from the funds of the National Museum of the History and Culture of Belarus.

Ryhor Shaura. **"Introducing Participants of the Exhibition"** (p. 45).

The author offers some biographical and critical materials concerning the participants of the exhibition "Light of an Unusual Art" – Pawlin Holtsaw, Feadosy Dudo, Vasil Zharnasiek, Mikhas Zasinets, Liliya Trakhaliova.

Yakaw Lensu. **"Market Philosophy Is Not to Be Avoided"** (p. 47).

The task has arisen to give a scientifically based forecast for the development of the sphere of design, to work out an effective strategy of the transition of Belarusian design to market. We should look for all the opportunities for an effective use of the creative potential of design in the industry of the country, which is being revived.

Zinaida Niestsiarovich, Dz.Mukhvets, Dzmitry Padbiarezski. **"Discography"** (p. 51).

Presentation of new recordings: "We Felt Super With You" – Leprechauns, "Free Dances: New Alternative" – various performers, "Free Entrance" – Tsmoki. "Alexandra and Constantine" — Aliaksandra Kirsanava (solo) and Kanstantsin Drapieza (guitar).

* * *

The issue carries "Artistic Life News" of Belarus for the past months, pages of the calendar for October.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

43-ім. За папярэднія сорак два на прадстаўленнях прысутнічала больш за дваццаць мільёнаў гледачоў.

Народная творчасць

✔ Мінская абласная бібліятэка імя Пушкіна прапанавала сваё памяшканне для выстаўкі работ майстроў і вучняў Цэнтра дзіцячай творчасці г. Салігорска. Экспанаваліся вырабы з саломкі, кераміка, мяккая цацка і інш. Выстаўка мела назву "Восеньскі вянок".

✔ Да 17 верасня ў Авальнай зале гродзенскага Новага замка доўжылася выстаўка кітайскага нацыянальнага касцюма.

Выданні

✔ Намаганнямі Бялыніцкага мастацкага музея імя В.К.Бялыніцкага-Бірулі выдадзены буклет "Мастакі Прыдруцкага краю" з біяграфічнымі звесткамі і рэпрадукцыямі твораў В.Бялыніцкага-Бірулі, В.Альшэўскага, У.Панцялеева, Л.Журавовіч, П.Дзмітрыядзі. Тыраж... 40 экзэмпляраў. На больш не хапіла грошай.

Старонкі календара: кастрычнік 2000

2

75 гадоў з дня нараджэння **Кацярыны Макетмаўны Русаковіч** (1925—1997), беларускага майстра мастацкага ткацтва і аплікацыі,

65 гадоў з дня нараджэння **Кіма Фёдаравіча Шастоўскага**, беларускага жывапісца.

3

70 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Ільіча Чараднічэнкі** (1930—1994), беларускага кампазітара.

6

255 гадоў з дня нараджэння **Францішка Смуглевіча** (1745—1807), жывапісца, графіка, педагога, прадстаўніка класіцызму,

50 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Антонавіча Траяна**, беларускага артыста балета, народнага артыста Беларусі.

7

235 гадоў з дня нараджэння **Міхала Клеафаса Агінскага** (1765—1833), кампазітара, літаратара, палітычнага дзеяча.

8

105 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Сцяпанавіча Сазонава** (1895—1972), беларускага жывапісца.

10

75 гадоў з дня нараджэння **Кацярыны Гаўрылаўны Арцёменкі**, майстра пляцення мастацкіх вырабаў з саломы, заслужанага работніка культуры Беларусі.

12

135 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Васільевіча Анцава** (1865—1945), беларускага кампазітара, харавога дырыжора, педагога.

14

Дзень Маці.

60 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Леанідавіча Іванова**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, дырыжора, педагога, заслужанага настаўніка Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння **Вячаслава Адамавіча Захарынскага**, беларускага жывапісца.

15

50 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Яфімавіча Кашапарава**, беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі.

16

90 гадоў з дня нараджэння **Пятра Пятровіча Падкавырава** (1910—1977), беларускага кампазітара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Рыгоравіча Залознага** (1925—1982), беларускага жывапісца, педагога,

65 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Дзмітрыевіча Забалоцкага**, кінааператара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі, заслужанага дзеяча мастацтваў Расійскай Федэрацыі.

17

100 гадоў з дня нараджэння **Ібрагіма Рафаілавіча Гембіцкага** (1900—1974), беларускага графіка.

20

150 гадоў з дня нараджэння **Дуніна Альфонса Баркоўскага** (1850—1906), беларускага жывапісца,

115 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Лаўрэнцьевіча Бурбіса** (1885—1922), беларускага грамадскага і тэатральнага дзеяча,

80 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Рыгоравіча Шуманскага** (1920—1982), беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі.

21

80 гадоў з дня нараджэння **Івана Якаўлевіча Фяцісава** (1920—1994), беларускага жывапісца.

22

85 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Кандратавіча Казелкі** (1915—1989), беларускага самадзейнага майстра-разьбяра па дрэву, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

25

115 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Уладзіміравіча Назарава** (1885—1942), габаіста і дырыжора, заслужанага артыста Расійскай Федэрацыі, прафесара,

75 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Аляксандравіча Дударанкі**, беларускага жывапісца.

26

190 гадоў з дня нараджэння **Генрыха Міхайлавіча Дмахоўскага** (псеўданім Генрых Д.Сандэрс) (1810—1863), скульптара, аднаго з кіраўнікоў рэвалюцыйнага руху ў Беларусі і ў Польшчы.

28

50 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Ільіча Гаршкавоза**, беларускага мастака.

29

95 гадоў з дня нараджэння **Барыса Якаўлевіча Вішкарова** (1905—1974), рускага акцёра, рэжысёра, педагога, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.

30

95 гадоў з дня нараджэння **Андрэя Ануфрыевіча Бембеля** (1905—1986), беларускага скульптара, народнага мастака Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Тамары Цімафееўны Барысавай** (па мужу Мудрогіна), беларускага тэатразнаўца,

65 гадоў з дня нараджэння **Валянціна Серафімавіча Ягорава**, беларускага графіка.

31

70 гадоў з дня нараджэння **Льва Мікалаевіча Гумілеўскага**, беларускага скульптара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

70 гадоў з дня стварэння **Беларускай студыі оперы і балета.** У маі 1933 года рэарганізавана ў Дзяржаўны тэатр оперы і балета Беларусі.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

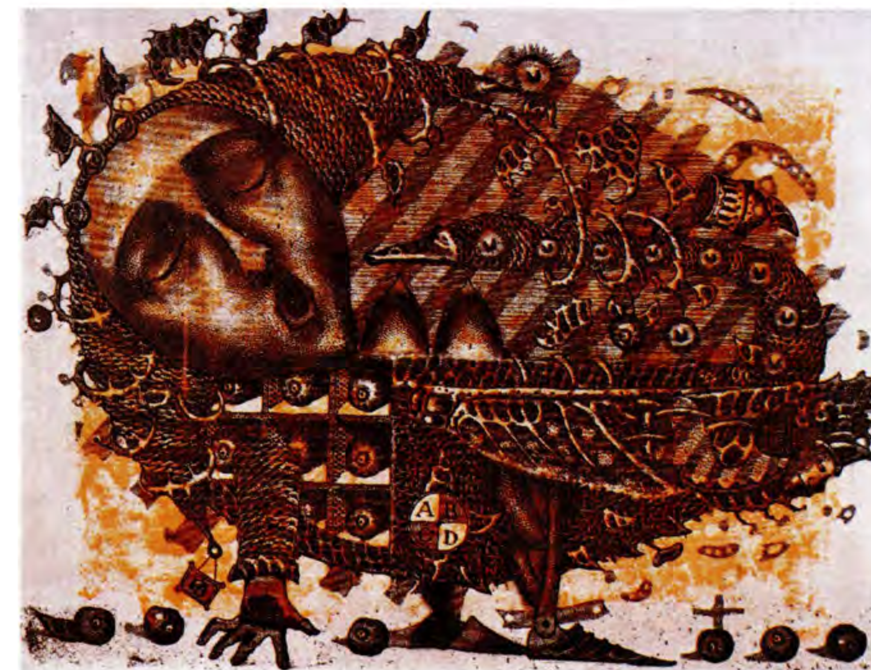
У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 03.10.2000. Фармат 60x90 $^1/_8$. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 662. Зак. 1934.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Юрый Якавенка. Імператар. Афорт, мецца-тынта, 1999.



Юрый Якавенка. Леда. Змешаная тэхніка, 1999.

900 руб.

Індэкс 74958

9'2000

МАСТАЦТВА

Юрый Якавенка. Экслібрыс. Змешаная тэхніка, 1999.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2000. № 9. 1—56.